

مكتبة الدراسات الأدبية

٧٧

فِي عَالَمِ الشِّعْرِ

على شلش



دارالمعارف

فِي عَالَمِ الشُّعْرَاءِ

محتويات الكتاب

الصفحة

٧ الشعر
١١ ابن رشيق الصائبة
١٦ الشعر
١٩ والشاعر
٢٧ والفكر
٣٥ والصحافة
٤٢ والخمر
٤٨ ت إزرا باوند الرومانية
٦١ مايا الشعر الحديث وثوراته
٧٥ ت عن الشاب العجوز الذي زلزل دنيا الشعر
٨٦ الثلاثينيات الرهيب
١٠٤ الإسباني المدهش
١١٧ بيلية إلى جائزة نوبل
١٣٢ تديث من أفريقيا
١٤١ أمريكية معاصرة

في عالم الشعر

ذات مرة قال الشاعر الفرنسي المتعدد الجوانب جان كوكتو :

« الشعر لا غنى عنه ، ولتيتى أعرف السبب ! »

وكانت عبارة كوكتو هذه تعبيراً عن ميله الشخصي إلى المراوغة ؛ فلاشك أنه كان يعرف دور الشعر ، أو على الأقل كان يعرف : لماذا يكتب ؟ وهو نفسه قد قال في إحدى قصائده الباكورة :

الشاعر لا يحلم ، بل يحصى

والفن هو العلم الذى يصنع اللحم

وهاكم دور الشعر : إنه يكشف ويعرى بكل معنى الكلمة .

ولكن بعض النقاد فسر عبارته السابقة بأنها تعبير عن حيرة الشاعر الحديث إزاء تحديد جدوى الشعر ، وهذا أيضاً نوع من المراوغة ؛ فلاشك أن الشاعر الحديث يعرف جيداً أن الشعر تعبير عن رؤيته الخاصة مهما كان اتجاه هذه الرؤية وأبعادها ؛ كما يعرف أنه يكتب الشعر لكي يفهم نفسه أولاً لا لكي يفهمه غيره على حد تعبير الشاعر الإنجليزي سيسيل داى لويس . وإذا كان كوكتو قد أمسك بسكين حادة وراح يمزق بها الأشياء ويعريها في شعره فهو قد فعل ذلك تعبيراً عن الميل العام الحديث إلى الكشف والارتياح والتعرية .

* * *

والشعر كالحب لا يقبل التعريفات الجامدة ولا الجامعة المانعة ، وهو أيضاً كالحب لا يقبل المنطق الذى تواضع عليه المناطق أو الناس ؛ لأن له منطقته الخاص الذى يتغير من عصر إلى عصر ومن شاعر إلى شاعر ؛ حتى داخل اللغة الواحدة ، ولكن أبسط تعريف له وأعقده في الوقت نفسه هو ما لخصه البعض في قولهم : إنه الفن المعادى للنثر !

* * *

والشعر في أصله وعلى مدار تاريخه ، وربما إلى الأبد - هو الغناء ، غناء الآمال أو الآلام . والآمال والآلام منبعها الإنسان ومصيبها الإنسان أيضاً ؛ فليس من الغريب إذن أن يكون الشعر هو أول الفنون المنطوقة التى عرفها الإنسان . وعندما عرف الإنسان اللغة بدأ يعرف الغناء ، ومن الغناء ولد الشعر .

والشعر له عالمه الخاص الذى هو فى أساسه عالم الإنسان أيضاً ، ولكن عالم الشعر نسخة خصوصية جداً - ونسبية أيضاً - من عالم الإنسان . ولا غنى لأحدهما عن الآخر ، ولا فضل لأحدهما على الآخر إلا بما يحمل من معنى للآخر ، وما يحدث من أثر . . فى الآخر أيضاً .

ومنذ الثورة الصناعية والثورة الاجتماعية فى أوروبا فى القرن الثامن عشر بدأ ما يسمى العصر الحديث الذى ما زلنا نعيش فى ظله حتى اليوم . ومع العصر الحديث الذى حمل مفاهيم جديدة غير بها وجه الحياة فى العالم كان لا بد من الشعر الحديث : أى الشعر الذى يواكب عصره من كل النواحي السياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها . وكما تباين رد فعل الناس فى العالم كله لمفهوم الحدائة الأوربي تباين أيضاً رد فعل الشعراء واختلف من مكان إلى مكان .

ولأننا نعيش فى ظل العصر الحديث ، ولأن للشعر عالماً كما قلنا - فنحن إذن نعيش فى عالم الشعر الحديث . وإذا كان التاريخ المعاصر يبدأ عادة بإنهاء الحرب العالمية الثانية فالشعر الذى يكتب حالياً فى العالم هو الشعر المعاصر ، وهو نفسه جزء من الشعر الحديث أو امتداد له مثلما يكون التاريخ المعاصر جزءاً من التاريخ الحديث وامتداداً له . فمصطلح الشعر الحديث إذن أشمل وأعم . وعلى الرغم من أن التاريخ الحديث نفسه يعتبر فترة محدودة بالقياس إلى التاريخ الطويل للإنسان فإن عالم الشعر الحديث ليس محدوداً على الإطلاق ؛ لأنه - أساساً - عالم الداخلى والباطن الذى عرته سكاكين الشعراء .

وهذا الكتاب سياحة برية فى هذا العالم ، عالم الشعر ، ولكن أى شعر ؟ لأى عصر ؟ سركز على شعر العصر الحديث . ولأن الشعر لا ينفصل عن الشعراء ، والعكس صحيح ، وكلاهما بديهيان - فسيكون دليلنا فى هذه السياحة هو الشعراء أنفسهم ، ولأن الشعر الحديث بدأ فى أوروبا ، وهو أمر بدهيى أيضاً فسيكون شعراؤنا الأدلاء أوربيين قلباً وقالباً ، ولكنى اكتشفت - بعد هذه السياحة التى قتت بها وحدى فى البداية - أن عندنا نحن غير الأوربيين مفاهيم فى تصور الشعر سابقة بكثير على هذه المفاهيم الأوربية الحديثة .

ولأن عملى فى هذا الكتاب كان السياحة كما قلت فقد اخترت سائحاً عربياً قديماً قام بـ سياحة مماثلة داخل عالم الشعر العربى ، وهو ابن رشيق صاحب كتاب « العمدة فى محاسن الشعر وآدابه » وقتت بـ سياحة أخرى جديدة داخل كتابه هذا ، ولم أحاول أن أتوقف كثيراً عند الآراء والأفكار

السطحية أو المستهلكة مما حفل به الكتاب ، ولكنى حاولت منذ بدء سياحتى فيه أن أستخرج خلاصة نظرية لما كان عليه التصور العربى القديم للشعر . وكان فى يدى طوال هذه السياحة معنطيس أوربى إذا صح التعبير كونته مما خلصت به فى سياحتى داخل عالم الشعر الحديث فى أوربا ، وجعلته يلتقط من « العمدة » كل ما يتصل بالحدائث الأوربية فى الشعر ، فإذا بى فى النهاية ، ومن كتاب واحد هو « العمدة » بجزأيه أخرج بفكرة أعتقد أنها صائبة ، وهى أن الحدائث لا يمكن أن تكون فكرة فحسب ؛ وإنما لا بد أن يتبع الفكرة العمل أو التطبيق أو الممارسة . ويبدو أننا فكرنا كثيراً - على طول تاريخ الشعر العربى - وعملنا قليلاً ؛ حتى نسينا فى العصور الأخيرة الأفكار نفسها ، ثم انتظرنا حتى اتصلنا بأوربا فأخذنا عنها الكثير من أفكارها . ولا غبار على هذا فالخضارة أخذ وعطاء ، ولكن الغبار كل الغبار على الشعور بالقصور الذى جعل بعضنا يعتقد أن ما جاء به العقل الأوربى فتح ما بعده فتح !

سنرى فى تأملات بن رشيق الصائبة خلاصة لما قد يسمى النظرية الأوربية فى الشعر الحديث ، وسنرى أيضاً فى قول ابن رشيق « ليكن الشعر تحت حكمك ولا تكن تحت حكمه » - خلاصة هذه الخلاصة . ولهذا بدأت بتأملات ابن رشيق الصائبة التى استخلصتها من كتابه ، ثم أتبعتها كثيراً من تأملات الأوربيين والأمريكيين والأفريقيين وبعض ممارساتهم . وأرجو أن يحفز هذا العمل غيرى من المهتمين بقضية الشعر الحديث على تطويره وبلورته ؛ فما الشعر « إلا ما علمتم وذقمتم » إذا صح أن نحور ما قاله زهير بن أبى سلمى عن الحرب !

على شلش

القاهرة : أكتوبر ١٩٧٨

تأملات ابن رشيق الصائبة

في تراثنا العربي تصور للشعر سبق به العرب كثيراً من الأمم ، وهو تصور جاد ومبكر يطعننا على مدى ما كان عليه أصحابه من استنارة وحساسية وذوق على الرغم مما شاع في تربيتنا الأدبية من مغالاة في تبسيط الأمور إلى حد إفساد الذوق ، وعلى الرغم أيضاً مما شاع على صفحة إبداعنا ولاسيا في عصور الانحطاط من ركافة في التعبير وقحط في الفكر ؛ فما أكثر ما ربيينا على تصورات مفسدة للذوق مثل قولهم : إن الشعر هو الكلام المنظوم المقفى !

غير أن هذا التصور الجاد المبكر لم يتح له - للأسف - أن يشيع ، وأن يتمكن من أذواقنا حتى يتطور بها ومعها ، ولم يتح له أيضا إلا نادراً ومؤخراً - من يتوفر عليه بالدرس والتنظيم والتنظير . وكأنما ينطبق علينا ما قاله الجاحظ عن اللغة العربية حيث بلغت الأمصار وراح أهلها : « يتكلمون على لغة النازلة فيهم من العرب ، ولذلك تجد الاختلاف في ألفاظ أهل الكوفة والبصرة والشام ومصر »^(١) : أي كما يقول الجاحظ أيضاً : « قد يستخف الناس ألفاظاً ويستعملونها غيرها أحق بذلك منها ! والعامية ربما استخفت أقل اللغتين وأضعفها ، وتستعمل ما هو أقل في أصل اللغة استعمالاً ، وتدع ما هو أظهر وأكثر ! »^(٢) . ذلك ما فعلناه خلال عصور طويلة حين رحنا نستخف مفاهيم وتصورات ركيكة عن الشعر ، واستعملنا ما هو أقل في أصل الشعر استعمالاً وتركنا ما هو أضوأ وأجود !

وربما كان من نتيجة ذلك أن ما هو سليم وسديد قد أهمل وأغفل . ومع ذلك فكثير من كتب التراث القديمة حافل بالغث والسمين معاً ، وليس على قارئها إلا أن يكتشف بنفسه وأن ينقب عن السليم والسديد ؛ حتى يستخرجه من ركام الغث وغابات الثرثرة . وهذا ما سنحاوله هنا مع كتاب مشهور من كتب التراث ، وهو كتاب « العمدة في محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق القيرواني »^(٣) .

وما نريد أن نكتشفه في هذا الكتاب هو ذلك التصور الجاد والمبكر للشعر ، وهو تصور لا يمت لابن رشيق القيرواني وحده بمقدار ما يمت لعقلية عامة وذوق عام في عصره ؛ وإنما يتمثل

(١) البيان والتبيين : تحقيق وشرح حسن السندوي ، ط ١ ، القاهرة ، ١٩٢٦ ، ج (١) ص ٣٣ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣٤ .

(٣) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد . ط ١ . مطبعة حجازي . القاهرة ١٩٣٤ .

فضل ابن رشيق في أنه قام هو نفسه بما نقوم به الآن في كتابه مع فارق واحد هو أنه جمع وأجل وتخير مادة كتابه من العديد من الكتب التي سبقته أو عاصرته ، كما أنه كشف عن ذوقه الرفيع بهذا الاختيار للآراء والتصورات الخاصة بالشعر ، على حين أننا سنكتفي هنا بكتابه وحده باعتباره من أشهر الكتب العربية القديمة التي تخصصت في الشعر .

وسنحاول السير في الكتاب بجزأيه بحيث نتوقف عند الحديث والعصرى في آرائه وأفكاره القديمة ؛ لنستخلص إطاراً عاماً لتصور ابن رشيق وفهمه للشعر :

يروى ابن رشيق عن حسان ابن ثابت هذا البيت :

وإنما الشعر لب المرء يعرضه على المجالس إن كَيْساً وإن حمقا
(ص ٩٦)

ومعنى البيت ببساطة أن الشعر معنى قبل أن يكون لغة أو صورة أو موسيقى ، وقبل أن يكون قائله حكيماً أو معتمها ، وهذا ما أخذت به واستقرت عليه النظريات النقدية الحديثة في أوروبا أو غيرها . يقول ابن رشيق موضحاً بما لا يحتاج إلى تعليق :

وإنما سمي الشاعر شاعراً ؛ لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه ، أو استظراف لفظ وابتداعه ، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني ، أو نقص مما أطلاله سواه من الألفاظ ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر - كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة ، ولم يكن له إلا فضل الوزن ، وليس بفضل عندي مع التقصير (٩٩) .

غير أن المعنى لا يمكن أن يكون وحده قوام الشعر والإشارة النثر في ذلك ، وهذا ما يفطن إليه ابن رشيق حين يقول :

« الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي : اللفظ والوزن والمعنى والقافية ، فهذا حد الشعر » (ص ١٠١) : أى أنه لا بد من القصد إلى الشعر حتى لا يحسب من الشعر ما يأتي موزوناً في القرآن أو غيره ؛ مما اتزن فيه الكثير . وهذا منطوق سديد في الحقيقة لم يتوصل إليه أحد من المشرعين للشعر في الثقافة الأوروبية ، ويشكل في الوقت نفسه فارقاً حاسماً بين الشعر والنثر . وقد بلغ من سداده أنه قدم النية على باقي عناصر الشعر التي يحتل المعنى المركز الثالث فيها .

وقبل أن يفصل ابن رشيق القول في هذه العناصر أو المقومات يطرح قضية على جانب كبير من الأهمية ، وهي قضية ثقافة الشاعر أو الخبرة بالحياة والخبرة بالشعر معاً ، مما طرحه نقاد القرن العشرين في أوروبا مثل إزرا باوند واليوت . يقول القيرواني وهو يمجى في إلحاحه على المعنى :

« والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قراره الطبع وسمكه الرواية ، ودعائه العلم وبابه الدربة ، وساكنه المعنى ، ولاخير في بيت غير مسكون » (ص ٩٧) :

أما الطبع فالقيرواني يفرق في كتابه بين الشاعر المطبوع والشاعر المصنوع أو بين الشعر المطبوع والشعر المصنوع .

وأما العلم والدربة فهما صنوا الخبرة بالحياة والخبرة بالفن (الشعر) ، وهما معاً يشكلان مرادفاً للثقافة . ولأن الشعر على هذا النحو فن صعب وطويل سلمه كما يقول الشاعر فإن ابن رشيق لا يغفل عن الإشارة إلى تلك الصعوبة بما يرويه من قول القائل : « عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر ! » .

ويعود ابن رشيق إلى مناقشة مقومات الشعر السابقة فيقول عن علاقة أولها بثالثها : أى علاقة اللفظ بالمعنى :

« اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه . . . وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك حظ أوفر . . . ولا نجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب قياساً على ما قدمت من أجواء الجسوم والأرواح ، فإن اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتاً لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة في السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأى العين إلا أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة . وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى ؛ لأننا لا نجد روحاً في غير جسم ألبتة » (ص ١٠٣ - ص ١٠٤) .

أليست علاقة اللفظ بالمعنى هنا مسارية لما نقوله بالمصطلح الحديث : علاقة الشكل بالمضمون ؟ لقد ألح القيرواني كما رأينا على التحام الشكل بالمضمون وأكد ما بينها من تكامل واتحاد ضروريين . وها هو ذا قد حسم منذ نحو ألف عام قضية شغل النقد الحديث بها عندنا وعند غيرنا على السواء . غير أننا نحب قبل الانتقال إلى قضية أخرى أن نتوقف قليلاً عند عبارتين :

أما العبارة الأولى فنقول : « شر الشعر ما سئل عن معناه » (ص ١٧٥) وليس معنى ذلك كما قد يُخيل إلينا لأول وهله أن المعنى في بطن الشاعر كما قال البعض ، ولكن معناه في الحقيقة الحسم الواضح لا استقلال الشعر عن النثر ، وتعبير عما قال به المحدثون في أوروبا وأمريكا من أن القصيدة « تكون » ولا « تعنى » : أى أن لها كياناً واضحاً ومستقلاً لا يحتاج إلى التفسير بمقدار ما يحتاج إلى محاولة الاستجابة .

وأما العبارة الأخرى فنقول : « ليكن الشعر تحت حكمك ، ولا تكن تحت حكمه »

(ص ١٨٤) ، وهذا بدوره مبدأ نقدي ألح عليه المحدثون حين نادوا بضرورة سيطرة الشاعر على أدواته والتمكن منها ؛ حتى لا تستعبده ، فيضطر أمام حاجات الوزن وضروراته مثلاً إلى الحشو والثرثرة .

ذلك ما يتضمنه الجزء الأول من هذا الكتاب ، أما جزؤه الآخر فيتضمن عدداً آخر من القضايا التي لم يتطرق الفساد إلى أحكامها عبر ألف عام أو نحو ذلك ، لأنها أحكام جاءت وليدة الخبرة العربية الطويلة بالشعر قبل ابن رشيق .

يقول القيرواني عن التكرار في الشعر لفظاً أو معنى :

« أكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه ، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشويق والاستعذاب ، إذا كان في تغزل أو نسيب أو على سبيل التنبية به والإشارة إليه بذلك . . . أو على سبيل التقرير والتوبيخ . . . أو في معنى التكرير . . . أو على جهة الوعيد والتهديد إن كان عتاب موجه . . .

وأول ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجعة وشدة الفرحة التي يجدها المتفجع ، وهو كثير . . . أو على سبيل الاستغاثة وهي في باب المديح . . . ويقع التكرار في المهجاء على سبيل الشهرة ، وشدة التوضيح بالمهجو » (ص ٧٠ - ٧٥) .

وهذه نظره سديدة للتكرار في الشعر ، ولكننا سرعان ما نلتقي بعد ذلك وقضية أخرى على جانب كبير من الأهمية ، وهي قضية الوحدة العضوية في القصيدة التي شغلت نقاد مدرسة الديوان عندنا وغيرهم في مطلع هذا القرن على حين أنها كانت مطلباً نقدياً عربياً قديماً على الرغم من المحاولات الكثيرة للتملص منها . وهي أيضاً قضية متصلة في الأساس بالقضية الأم السابقة ، أعنى قضية الوحدة بين الشكل والمضمون . ولقد رأينا كيف وقف القيرواني من قضية الشكل والمضمون داعياً إلى اتحادهما ؛ فلا غرابة أن نراه الآن مؤيداً للوحدة العضوية في القصيدة : فقد نقل عن الحاتمي قوله : « من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم ، متصلاً به ، غير منفصل عنه ؛ فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فتي انفصل واحد عن الآخر وباتنه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تنحون (تنقص) محاسنه ، وتعنى معالم جماله ، ووجدت حذاق الشعراء ، وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال احتراساً يحميهم من شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان » (ص ١١١ - ١١٢) .

هذه خلاصة نظرية لرجل ولد في أواخر القرن الرابع الهجري ومات في أواسط القرن الخامس .

ولئن قيل : إن ابن رشيقي قد جمع هذه المبادئ والملاحظات ، وأنه صهر كثيراً من الآراء النقدية السابقة عليه دون الإشارة إلى مصادرها - إن ذلك كله لا يعنينا هنا في الحقيقة بمقدار ما يعنينا أن نؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من أن هذه التأملات هي حصيلة النظرة النقدية العربية السابقة على القيرواني من جهة ، وأنها تدل في الوقت نفسه على ثقافته وحسن ذوقه وحساسيته البصيرة بالسديد والصائب من الرأي ، على الرغم من أن الكتاب نفسه قد اشتمل على كثير من الحشو والآراء الفجة أو - على الأقل - الآراء التي لم تتجاوز عصرها ؛ لتعيش بعده .

وليس يعنينا كذلك إلا أن تلقى الضوء على هذه الآراء باعتبارها سديدة وجادة بشكل مبكر ، وأنها سبقت الكثير من الآراء التي كدح العقل الأوربي في سبيل التوصل إليها وإقرارها في هذا القرن . وربما يكون العقل الأوربي قد احتك بهذه الآراء نفسها أو بتفسيرات لها : إما بشكل غير مباشر عن طريق الأندلس ، وإما بشكل مباشر عن طريق ابن رشيقي الذي يروي تاريخه أنه هاجر هو نفسه في أخريات حياته إلى صقلية حيث مات بها بعد نكبة القيروان .

رأى فى الشعر

منذ سنوات قليلة قرأت أقصر مقال يمكن أن يكتب عن فن شديد العراقة مثل الشعر . كتبه هارولد ملفين الأستاذ بالجامعة الشمالية الشرقية بالولايات المتحدة ، وجعله مفتاحاً لقارئ الشعر فى كتاب بيلوجرافى معروف تصدره سلسلة «متور» الأمريكية . ولأهمية هذا المقال القصير جداً أحب أن أنقله هنا بنصه ، وترجع أهميته فى نظرى الى أنه يلخص ما يمكن أن نسميه النظرية الشعرية الحديثة ، وقد زودته بالهوامش والتعليقات اللازمة .

يقول ملفين :

ذكر إدين أرنلجتون روبنسون^(٤) أن الشعر « غير قابل للتعريف » ، ولكنه لا يحتمل اللبس فى النهاية وعدم احتمال لللبس أمر راجع الى أنه قد ظل دائماً على ولاء - لا انحراف فيه - لطبيعته الأساسية الخاصة . أما عدم قابليته للتعريف فأمر مرده الى أنه استجاب لعملية تجريب لانهاية لها : فالشاعر يجهد نفسه ، ويلج على تصوير الحياة وتقديمها بلغة الحق والجمال . وهو متيقظ متنبه أبداً لاكتشاف أشكال ووسائل جديدة للتعبير ، حتى يجعل تصويره للحياة ملائماً ودالاً ذا معنى ، ومن ثمة يسهم فى إثراء تراثنا الشعرى .

ولعل التقنيات (فنون التناول والأداء الشعرى) التى تبناها شعراء محدثون من أمثال ديبلان توماس أو ت . إس . إليوت تبدو غريبة ومغيرة بالنسبة لقارئ مشبع بتراث هومير ودانتي وشكسبير . ولو أن القارئ تذكر أن هذه التجارب التى تثبت أنها تجارب شعرية بشكل أساسى . هى وحدها التى ستعيش - لأمكنه أن يستمتع بمغامراته مع الشعراء الجدد .

ويسود اليوم سوء فهم خطير بالنسبة للشعر ، وقد أدركه إرشيبالد ماكليش^(٥) حين أشار الى أن القصيدة ينبغي أن تكون ، لا أن تعنى . وبعبارة أخرى فالقصيدة تنتمى لتجربة ، ولا تنتمى لشرح أو تفسير . والشاعر لا يحاول أن يدبج ما يجوز أن يدبج فى النثر بسهولة . فهو يقول

(٤) شاعر أمريكى (١٨٦٩ - ١٩٣٥) يفلب عليه الاتجاه الى الشعر المرسل والنفسى .

(٥) شاعر أمريكى معاصر (١٨٩٢ -) ينتمى الى مدرسة التجديد التى قدمت شعراء كإزرا باوند وإليوت وديبلان

توماس .

مالا يمكن للنثر مطلقاً أن يأتي بمثله . وليس الفرق بينهما - أى بين النثر والشعر - فى مسألتى القالب Pattern أو المجاز Metaphor وإنما هو فرق فى طريقة التفكير والإحساس : ذلك لأن الشاعر حين يعبر عن « اللانهاى بلغة النهاى » فإنه يفكر بطريقة شعرية ، وسيلتها الرموز . فلسنا فى حاجة إلى أن نحلل هذا البيت :

« اجابى ،

لا تزال سيفاً مصلتاً فى وجه سماء تتداعى » .

بمقدار ما نحن فى حاجة الى أن نفهمه فحسب : ذلك لأنه ينبغى علينا أن نعيش القصيدة بلغة أسلوبها الخاص فى التعبير^(٦) .

لقد أبلغنا روبرت فروست^(٧) أن القصيدة « تبدأ بالسرور وتنتهى بالحكمة » وهى تودى الى نتائج عظيمة عقب أول سرور ينشأ من الاستهلاك ، ذلك لأن الشعر يضعنا فى مواجهة الحياة بتجربة تنتهى بالحكمة ، دون أن يعظنا كما يقول فروست .

وسواء انطلقنا نحو الفجر مع تليماخوس ، أو وقفنا مع دانتي وفرجيل ، عندما يعودان ويتطلعان بصرهما إلى النجوم بعد النزول إلى الجحيم ، أو أنصتنا إلى صوت وردزورث الرزين وهويذكرنا بأن « العالم فوق طاقتنا » - فإن قوامنا ينمو ، وهذا النمو هو الحكمة .

إن الذين فرغوا على التو من قطف العنب من الكرمة الغنية العظيمة « لثرائنا الشعرى يعرفون ألوان السرور التى تنتظر المبتدئ الذى قديكون خالى الوفاض إلا من قلب صادق ورغبة فى أن يحب ويعجب ، ومن الممتع أن نفكر مرة أخرى فى قراءة الأبيات التالية للوهلة الأولى :

المجد لله من أجل الأشياء المنقطعة .

من أجل السموات ذات اللونين كبقرة مرقشة . »

وذلك كى نُلمَّ بكل مافى عالم هوبكتز^(٨) من عبقرية أخاذا ، أو أن نقف خاشعين صامتين مع هكتور وهويشرف من جدران طروادة على الإغريق الصاخبين ، فسيان عدنا إلى القراءة أو قرأنا للمرة الأولى : ذلك لأن كلا الأمرين تجربة بديعة .

وعندما تشتد توترات العالم وتغدو لا تطاق ، وعندما « تكسوا لأشجار وجه الغابة » ، وعندما

(٦) معنى ذلك أن الشعر يخلق عالمه الخاص به ، ولا يقاس بقوانين خارجه عنه . فالقصيدة كيان خاص له قوانينه الخاصة النابعة من ذاته . وهذا المفهوم فى إنشاء الشعر وتلويقه يعارض للمذهب الذى دان له شعراء الإنجليز فترة طويلة فى العصر الحديث ، وهو مذهب دعمه الناقد ماتيو ارنولد ولخصه فى قوله : إن الشعر - فى أساسه - نقد للحياة .

(٧) روبرت فروست (١٨٧٤ - ١٩٦٣) شاعر أمريكى من أعلام المدرسة الحديثة التى تهتم بالمجاز والصورة .

(٨) جيرارد مانلى هوبكتز (١٨٤٤ - ١٨٨٩) شاعر أمريكى غزير المادة تنبه له كثيرون من الدارسين مؤخراً .

تخفى النجوم وتكف عن الضياء - فإن القلب - عندئذ - ينهل من الشعر ، مثلما تنهل من نبع خفي المياه المنعشة ، كى يعود الى الصراع أقوى مما كان ، وأحكم فى اتجاهه إلى الانتعاش .
وليس الهدف من ذلك هو الهرب من الحياة . وإنما الهدف هو معاودة اكتشاف أهمية الأشياء ودلالاتها . فالشعر حين يصور الإنسان فى شتى مظاهر نشاطه ، يعود فيؤكد الحقيقة العظيمة التى تقول إن الإنسان لا يعيش بالجيز وحده .^(٩)

الشعر والشاعر

كثيراً ما تكون مقدمات الشعراء لدواوينهم ومجموعاتهم الشعرية حافلة بالآراء والملاحظات والمعلومات التي تفيد المتذوق والدارس على السواء .

والحق أن شعراءنا العرب قلما اعتنوا بتقديم إنتاجهم برغم أن كثيرين منهم - من المحدثين خاصة - لجئوا إلى النقاد أو الأصدقاء ليتولوا عنهم مهمة التقديم والدراسة . وأحسب أنه من الأهمية للمتذوق والدارس - أن يقدم الشعراء إنتاجهم بأنفسهم ، فهم وحدهم الذين يملكون قدرة إلقاء الضوء على عالمهم الشعري الذي لا يشاركونهم في خلقه أحد . فما أجدر شعرائنا بمراجعة أنفسهم حين يجمعون إنتاجهم بين دفتي ديوان وما أحوجنا - متذوقين ودارسين - إلى معرفة الظروف التي أحاطت بولادة تجاربهم ، وشاركت في تكوينها وولادتها زماناً ومكاناً ، وكذلك فهمهم للشعر ووظيفته !

والمقدمة التي ستطالعها بنصها بعد قليل كتبها الشاعر الإنجليزي المعاصر سيسيل . د . لويس لمجموعة من مختارات شعره ، وفيها يسرد بتواضع كبير كثيراً من الآراء في الشعر ونقده ، وهي آراء مفيدة في الوقت نفسه ، وتكشف عن حس نقدي مرهف لدى الشاعر .

وقد ولد الشاعر في عام ١٩٠٤ لأبوين يجمعان بين الدماء الإنجليزية والأيرلندية ، وأنهى دراسته العالية في أكسفورد ، وعمل ناظراً للمدرسة ، لكنه مالبت أن استقال ، ليتفرغ للكتابة في عام ١٩٣٥ .

وقد كتب - بالإضافة إلى الشعر - عدداً من كتب الأطفال والروايات البوليسية باسم مستعار هو : نيكولاس بليك .

كما ألف عدة كتب أحدثها كتابه « الصورة الشعرية » وهو محاضرات ألقاها في كامبريدج عام ١٩٤٦ .

هو يعمل حالياً مستشاراً أدبياً لإحدى دور النشر الإنجليزية ، وعضواً في عدة جمعيات للأدب والشعر .

يقول لويس :

طلب منى الناشر^(١٠) أن أكتب مقدمة لهذه المجموعة من قصائدى المختارة . وليس لدى ما أقوله حول طريقة اختيارها سوى أنها اختيرت - بنسب متساوية إلى حد معقول - من مؤلفاتى الباكراة التى أصدرتها دار هوجارث ، وكذلك من مؤلفاتى التى أكثر حداثةً من هذا التاريخ التى أصدرتها دار جوناثان كاب . وقد ضمت الأخيرة أولاً فى المجموعة الحالية متبوعة بقصيدتين قصصيتين ظهرتا فى منتصف أواخر الثلاثينيات ، مع بعض قصائدى الباكراة فى القسم الثالث . وليس فى مقدورى أن أحدد إلى أى مدى « تمثلنى » هذه المجموعة ، ولأن أعين : هل تمكن القارئ من « تتبع مراحل تطور الشاعر » أولاً ؟ ذلك لأننى عندما عدت الى شعرى الذى نظمته فى السنوات العشرين الماضية صدمنى - كما صدمنى من قبل - افتقاره إلى التطور : بمعنى أن مرحلة شعرية تتبع من مرحلة سابقة ، مؤدية بالضرورة إلى مرحلة تالية أى أن تكون كلها متناسقة بدرجة كبيرة ، وشديدة التوافق مع المواضيع النقدية ، وهذا ما ليس هنا .

غير أن شعرى يبدو لى سلسلة من البدايات الطازجة أكثر مما يبدو خطأ مستمراً ، وبإمكانى أن أرى التغير : إننى أنغير لكننى أرجو ألا أخبو وأتحلل ، فإننتاجى الأخير يمثل - قدر ما يجوز لى الحكم - قسطاً طيباً أكثر تنوعاً ، إن فى الموضوع ، وإن فى الشكل ، وكذلك يمثل استجابة أكثر حسية ، ومرونة أعظم فى السطر الشعرى ، إذا قيس بإنتاجى الباكر .

وليس شك فى أن هذا مرده - جزئياً - الى أن اهتماماتى قد تغيرت ، وربما لأن مجال عاطفتى قد اتسع ، وليس من بأس فى الوقت نفسه أن أخبر القارئ بأن شعرى - فى رأى بعض النقاد - قد ساء وفسد - منذ الأيام الأولى « لمدرسة الوعى الاجتماعى »^(١١) - وتحول إلى معاداة المجتمع ، أو إلى انشغال اجتماعى بالماضى والأشكال التقليدية ، بدرجة ما .

والحق أنه قد أصابنى تغير فى الشخصية ، وليست تلك الأشعار فى الغالب هى النتاج الفورى المباشر لهذه التغيرات ، فالذى حدث - مهاوسعنى القول - هو أننى مررت بتجربة عنيفة وعميقة قذفت - كالبركان - بطبقات من ماضى لم تكن فى متناول يدى من الناحية الشعرية حتى ذلك

(١٠) سلسلة البنجوين ١٩٥١ . والمجموعة مقسمة إلى ثلاثة أقسام : قسم غنائى وتأملى من ١٩٣٧ - ١٩٤٧ ، وقسم ثان

يشمل قصيدتين ، ثم قسم أخير غنائى وتأملى أيضاً من ١٩٢٩ - ١٩٣٦ .

(١١) يشير الشاعر إلى ما يسمى فى الأدب الإنجليزى أيضاً باسم المدرسة الحديثة التى ظهرت فى ثلاثينيات هذا القرن ،

وكانت تهم - فيما تهم - بالعامل الاجتماعى فى نشوء الأدب وتلقبه .

الحين ، مثال ذلك : أننى وجدت نفسى إبان الحرب الماضية قادراً على استخدام صور فى شعرى - لأول مرة - من عهد طفولتى .

وقد نحتاج المادة الجديدة التى انقذت ، والعالم الجديدة التى تظهرها الحياة بتأثير التجربة البركانية - إلى قصيدة من نوع جديد . وهنا يظهر التغير فى التكنيك (فن المعالجة والأداء) فلو أن الشاعر - كما أصبح بيتس^(١٢) - شاعر أصيل - فإن هذا التغير سيكون نشاطاً واسع النطاق بين خياله ومادته الجديدة ، ولو أنه - مثلى - كاتبٌ مازال واقعاً تحت تأثير الشعراء الآخرين فسوف يجد فى الغالب أنه استخدم - بوعى أكثر أم قل - شاعراً آخر ليكون وسيطاً بين مادته وخياله . ولقد تأثرت - أنا نفسى - من ناحية التكنيك بشعراء مختلفى المشارب والأذواق من أمثال بيتس ، وورد زورث ، وروبرت فروست ، وفرجيل ، وفاليرى ، وو. ه. أودن ، وهاردى ، كما مكنتنى هؤلاء من تنقية أفكارى : ذلك لأنهم أتاحوا لى الوسائل التى مكنتنى من أن أقول ما كنت أريد قوله .

وليس من اللازم أن تكون القصيدة المعطاة أى الناتجة من التأثير قصيدة مطروقة أو مستعملة . وأحسب أن من الممكن لقارئ ذى أذن حساسة ووجهة نظر متزهة عن الهوى عارف بشعر هاردى^(١٣) أن يضع يده على الاختلاف أو المشابهة بين قصيدة لى - بتأثيره - وأخرى لهاردى نفسه .

غير أن هذا ليس هو المقصود . فالمهم أنه ينبغى على القارئ أن يصبح على دراية بصفة التفرّد فى قصيدة ما ، وكذلك مشابهاً العائلية : فينبغى عليه كى يتحقق من تفردها - وهى الصفة التى تجعلها مختلفة عن كل قصيدة عداها - أن يستجيب لها مباشرة وتلقائياً ، وبشكل إيجابى : ذلك لأن من العتة القول بأن شرط ولوج عالم قصيدة جديدة هو أن نسلح بجميع الأدوات التى استجدت فى النقد ، وأن نطلب من هذه الأدوات أن ترشدنا إلى الطريق الواجب سلوكها إزاء القصيدة إن إعجاباً وإن نبذاً ، ويستوى فى ذلك أن نطبق هذا المبدأ ونذيع تطبيقه . فما ينبغى علينا هو أن نكون قادرين على الاستمتاع قبل أن نكون قادرين على تعلم التمييز وإقامة الفواصل .

والقيمة الرئيسية للنقد بالنسبة للقارئ العادى هى أن يعمق فهمه للقصيدة التى يستجيب لها بالفعل ، وذلك عن طريق الإشارة إلى مشابهاً العائلة - واقتربنا بالقصائد الأخرى من ناحية

(١٢) ولم بطريبتس (١٨٦٥ - ١٩٣٩) شاعر آيرلندى معروف . فاز بجائزة نوبل للأدب فى عام ١٩٢٣ .

(١٣) توماس هاردى (١٨٤٠ - ١٩٢٨) روائى وشاعر إنجليزى معروف .

الأسلوب والتفكير والتجربة ، وكذلك مكانها في التراث .

غير أن التراث ليس متحفاً للآثار : فهو بمثابة حركة مرور ذات طريقين . فالشعراء الشوامخ الذين يضيفون إلى التراث ويثرونه لا يفتحون الطريق أمام شعر جديد فحسب ، ذلك لأن إنتاج الشعراء الذين هم أدنى منهم في الدرجة الذين يتأثرون بهم يلقي الضوء على انتاجهم وينيره ويعكسه من جديد . ومن ثمة لا ينبغي علينا أبداً أن ننظر إلى الشعر الحديث « باعتباره شيئاً يعيش في فراغ ، أو شيئاً بدأ في عام ١٩٠٠ أو ١٩١٧ أو ١٩٣٠ ، فكل قصيدة جيدة قد نمت وتولدت من مزيج من حصيلة الشعر كله منذ أن كتب ، تماماً مثلما حدث بالنسبة لكل شاعر أصيل ، إذ أنهم في عصره كما يتهم الشعراء اليوم - بالغموض وتحطيم القواعد ، وازدراء التراث والاستهزاء به . وما الشعر الحديث إلا كل قصيدة ما زالت تحتفظ لنا بمعنى باق ، سواء كتبت في السنة الماضية أم منذ خمسة قرون خلت .

وما من عصر خلا من أناس يثرثرون حول شعر معاصريهم وما به من ركاكة وسقم وغموض ، ومن آخرين يعدونه أعلى ذروة بلغتها المأثرة الشعرية ، ومن ثمة لم تخل كل العصور من أناس آخرين يقفون في وجه الشعراء مبينين لهم ما ينبغي عليهم أن يكتبوه ، وما ينبغي عليهم أن يتخذوه من سلوك في حياتهم .

وقد تؤدي هذه المضايقات إلى قدر معين من الخسارة بشكل مؤقت ، لكن الزمن كفيل بعلاجها وتمييز الغث من السمين . وفي الوقت نفسه ينبغي على كل شاعر أن يمضي في الكتابة وأن يواصل كل ما بوسعه من تجويد ، وأن يتعلم من أخطائه ، وأن يكف عن الانشغال بقامته ورتبته في (١٤) إمارة الشعر (لأنه لا مجال للمنافسة والتسابق) ، وأن يصبح أكثر إستغراقاً في أداء الواجب الفوري الذي ينبغي أن يركز عليه اهتمامه تمام التركيز .

لقد ذكر روبرت فروست أن القصيدة « تبدأ بالسرور وتنتهي بالحكمة » ويصدق هذا بطريقة ما على الكاتب أيضاً ، فالشعر وظيفة وعادة وسعى وراء الحق ، ونحن نبدأ شباباً لاعداً لنا سوى حب الكلمات ومزاج من لون خاص . ثم نمضي نكتب الشعر ، إذا أردنا أن نمضي في ذلك ، لأن الأمر قد أصبح عادة أن نلعب بالكلمات ونعتمد عليها في ترتيب اهتماماتنا وتوجيهها . وحين نجمع التجربة ونكومها فإننا نشرع - إن عاجلاً أم آجلاً - في إدراك أن كل قصيدة محاولة لتأليف ذاكرتنا ولتفسير هذه التجربة وشرحها وتقرئها من أجل أن نرتوي ذلك لأننا نكتب بغرض أن نفهم أنفسنا . لا بغرض أن يفهمنا الآخرون ، ومع ذلك فكلمة ازداد نجاح القصيدة في تفسير

(١٤) لفظ إمارة هنا هو أقرب المعاني - في لغتنا - للكلمة الإنجليزية التي تعني الزعامة الدينية .

معنى تجربة الكاتب الخاصة لنفسه ازداد اتساع نطاق « فهمها » في المدى الطويل .
 وشبه ذلك ما يحزره القارئ من تقدم . ففي طفولته سيكون صدره قد انشرح بالكلمات
 والإيقاعات لذاتها ، وفي مرحلة المراهقة - وربما بعد ذلك بسنوات - فإنه إذا طالع الشعر إنما
 يسعى بشكل أساسي إلى ما يلائمه ويقتش عما يوافقه توافقاً شخصياً ! فهو يريد القصيدة التي توافقه
 نوع التصورات التي يحملها للحياة أو التي ستدعم معرفته الجزأة لها .
 وما من شك أننا لا نستطيع بأية حال أن نميز الشعر الذي تستقر في أعماقه الحقيقة الأخلاقية
 والحسية ما لم نكن قد فعلنا وعانينا الكثير . وعند ذاك تكون مظاهر تعاطفنا الأدبي قد تعسرت في
 الأغلب ، ومن ثمة يحول مصطلحه غير المؤلف بيننا وبين معرفة هذه الحقيقة في الشعر الجديد حين
 نراه .

وينبغي على كل من الشاعر والقارئ أن يتصرف تصرفاً عقائدياً إزاء الحقيقة الشعرية - ونعني
 إعادة ترتيب التجربة الإنسانية وإعادة خلقها وتفسيرها من خلال الشعر ، كما ينبغي على كل منها
 أن يؤمن بأن في الحياة أنواعاً معينة من الحقيقة يمكنها أن تتسلل - أو تكتفي بأن تنقل - عن طريق
 الفن ، وكذلك أن يؤمن بأن الشعر لم ينحه أى فن آخر عن القيام بهذه الوظيفة . وتلك عقيدة
 عسيرة اليوم . لكن من المحقق أن القصيدة في كل زمان بما تتلقاه من تسليم القلب والعقل معاً
 وإذعانها إليها - تجعلنا نحس بالحياة ، ونزداد قرباً منها أو بعداً ، حتى لو كان ذلك لساعة
 فحسب . وقد تكون تعميمات كهذه - في مقدمة - في غير محلها ، فلست أبغى من القارئ أن
 يحسب أن القوانين المطلقة يمكن أن توضع وتقرر تنظيماً لكتابة الشعر أو قراءته . أو لم يكن
 ينبغي - بدلاً من ذلك - أن أصحبه في رحلة إرشادية مع القصائد التي بوسعه أن يعثر عليها في
 كتي مشيراً إلى مواضع الجلال فيها ومواضع النقص والعيب ؟ .

بوسعى أن أضع عينيه على المواطن التي أتت فيها العاطفة - وهي مستخدمة بشكل فج
 للغاية - على الثقوب في نسيج إحدى القصائد ، والمواطن التي ظهرت فيها - بنجاح أكثر - بعيداً
 عن أن تكون عاطفة شخصية : حيث نجد قصيدة قد شدت - بتأثير التعجل - عن الطريق
 السوى ، وانحرفت ، وانتهت إلى زقاق مسدود ، أو مكاناً أمدنى فيه شيء ظاهر العفوية - هو
 الحاجة إلى قافية أو إيقاع ووزن معينين - بخط قام بتحويل سياق القصيدة بأسره إلى الاتجاه
 السلم . وكان بوسعى أن أبين كيف دار معظم شعري في الحقيقة إبان الفترة « السياسية » المزعومة
 التي مرت بي - حول الحب أو الموت وكيف أن « قافية ووزن » كل قصائدى تقريباً - على عكس
 المعروف من آراء حول الشعر الحديث ، وعلى عكس ما يعتنقه البعض من آراء متخيلة سلفاً - ليسا

دائماً أقل تجريباً في الطبيعة؛ إذ يكونان أكثر تقليدية في المصطلح ، وكيف أن حقلاً أكثر ارتباطاً بالشخصية وأوسع مجالاً في الصور والتشبيه - قد حل تدريجاً محل الاستخدام المفرط في الحماسة - وغالباً ما يكون فجاً - للبديع « الحديث » وكيف أن خصائص معينة تتخلل إنتاجي بأسره وتحكمه - مثل عبادة البطل ، والخوف ، والحنان ، والذهن المشتت والمعنى السائد لزوال الأشياء ، وكيف أن أموراً مثل السياسة أو ميلاد طفل ، أو حب امرأة ، أو ذكريات الشباب ، أو الفزع من الحرب ، أو وقعها يجرى فيها كلها - أيا كانت البؤرة الظاهرة للحظة - السعى وراء الهوية الشخصية ، والإلزام الذي لا هوادة فيه المفروض على الشاعر من أجل أن يعرف نفسه ، وهذا السعى يمثل خيطاً متصلاً لا ينقطع في كل هذه الأمور ، مع أن أسلوبها قد تغير كثيراً من وقت لآخر بسبب احتياجات تفرضها تجربة جديدة أو عاطفة غالبة .

غير أنه من الأفضل أن يكتشف القارئ لنفسه نقاطاً كهذه ، وهو سيجد الكثير منها قابلاً للتطبيق - بشكل مساو - بالنسبة لأي شاعر آخر على قيد الحياة ، وعلاوة على ذلك فالشاعر ليس أفضل عارض ومفسر لإنتاجه ، لأنه إذا كان ثمة شيء واحد يعلو على حمية التركيز في كتابة القصيدة فإن هذا الشيء هو المعنى النهائي للانفصال الذي يحس به إزاءها حين يجد أنه قد كتبها وفرغ منها . وليس هذا الضرب من الانفصال على شاكلة الانفصال الذي يكون خاصاً وأصلياً في الناقد . فالصانع « الشاعر » هو الذي ينبغي عليه - إذ يعرف أن « كل محاولة انطلاقة جديدة كل الجدة ونوع مختلف من أنواع الإخفاق » - أن يتحرر من كل إخفاق من أجل أن يقوم بالمحاولة التالية (١٥)

تأتي بعد هذه المقدمة مختارات الشاعر ، وقد اخترت منها هاتين القصيدتين :

« أبعيد هو الذهاب ؟ »

أبعيد هو الذهاب ؟

- خطوة ؛ لا أكثر .

أمن الصعب أن أذهب ؟

- سلى البرد الذائب ، والریش الدوار .

ماذا يمكنني أن أصحب إلى هناك ؟

- لا خيط ، ولا شعرة .

- ماذا عساي أن أخلف ورائي ؟
 - سلى الريح المسرعة ، والنجم المتوارى .
 هل سأغيب طويلا ؟
 - للأبد ، وليوم واحد .
 ولربّي أنتمى هناك ؟
 - سلى الحجر يجيب ، سلى أنشودنى !
 من عساه يقول الوداع ؟
 - الجرس الدقاق .
 أئمة أحد سيفتقدنى ؟
 - هذا مالا أجزؤ أن أحيب عنه . عجلي ياوردنى . وقبلنى .

الألبوم

أراك طفلة ،
 فى بستان يؤوى البراعم وأوقات اللهو ،
 تصغين كما لوكان خدعك خيال ،
 يطوف فيما وراء عمرك ، فيما وراء الربيع المزهري .
 لقد ذوت البصمة : وعما قريب لن يكون ثمة أثر لذلك الوضع المشير ،
 لا ولا للصدى الخفى لصوتى الذى ينادى على البعد :
 « انتظرى ! انتظرينى ! »

* * *

ثم أقلب الصفحة ،
 فإذا فتاة تقف كسوسنة متسائلة ،
 على حافة الماء فى عمر
 يهيب بكل مرآة أن تجيبه عما تكون رغبة الفؤاد .
 وتجد الجواب فى ذلك الجدول الذى ينزل فيه الوحي الإلهي .
 وليس شيء ، سوى الزمن ، يثبت أو ينفى .
 لكن ، ليتنى كنت هناك كما أجازف بتحذير : « الحب ليس ماتعلمين » .

* * *

وفي الصفحة التالية تظهرين .
 كما لتوجتك أكاليل غار من الغبطة البرية .
 وأنت في ثيابك يحف بك الصباح والسواد ،
 والعشاق والأصدقاء من حولك كالمخلدين ،
 إنهم لن يدوموا ، لاني المطر ولا في حرارة الشمس ،
 فليس ثمة شيء سوى القش والظلال
 إني أناديك : « لاتعطي هؤلاء المارقين الجذابين ما قد صنع من أجلى » .

* * *

صورة واحدة ناقصة
 هي الأخيرة . لعلها تريني شجرة مزقتها وعرتها
 ريح صرصر عاتية أفسدت ظلها العجيبة في الظهيرة
 لكني أرتعش ، وأنا أتفحص هذه المشاهد
 إيان أوجك المسلوب ، كواحد يجب أن يرى في البلور هلاكاً
 لم يستطع قط أنه يزيفه - أجل ،
 فأنا أيضاً مأخوذ مهزوز صفر اليدين .

* * *

وأطوى المجلد ،
 لكنها الماضي يتزلق من أوراقه .
 كما يغشاني ،
 وأبنا نظرت تواخذي أشباح السعادة المارقة .
 وفي ساعات استجد هبوبها أراها بجوارى
 فتتمتم : « كل ما عشفته هناك قد أزهر من جديد ،
 وكل ما افتقدته هناك قد نما ليكون لك » .

الشعر والفكر

هل يمكن أن يوجد فكر شعري أو شعر فكري ؟ وهل يمكن وجود الشاعر المفكر ، أو المفكر الشاعر ؟ .

لقد شغلت القضية تفكير باحث إنجليزي يعمل بتدريس الأدب ونقده ، هو : هـ . كومبس ، فأفرد لها فصلاً تحليلياً ذكياً في كتاب أصدره مؤخراً بعنوان « الأدب والنقد » (١٦) ، وضمنه بضعة فصول أخرى حول الإيقاع والقافية والبديع والإحساس والمصطلح الشعري . ويستهل كومبس حديثه عن الفكر الشعري ، فيوضح القضية بقوله : موضوع هذا الفصل هو التمييز بين وجود الفكر في الشعر كجهد مساعد في تشكيل التعبير (بأجمعه) ، ووجود الأفكار ، أو الآراء أو المفاهيم لمجرد كونها جزءاً من الموضوع أو كغايات - أو ما يقرب من الغايات تقصد لذاتها . وذلك كي نبين أن الشاعر الذي يعالج الأفكار ليس بالضرورة شاعراً قوياً الفكر ، وكي نشير إلى أن ما نفهمه عن طريق الفكر الشعري إنما يمتزج في أبداع صورته بالإحساس والقدرة الحسية على التمييز ، والإدراك . . .

إن الكتابة - أيًا كان نوعها - تتطلب شيئاً من الفكر : فمن المحال أن نكتب أبسط جملة دون شيء من الفكر . غير أن الفكر الذي يهمننا خارج الاعتبارات الاجتماعية والنفعية (كالذي يحدث في معظم ما نكتبه من خطابات ، وما نطالعه من صحف) - هو الفكر الذي يستقر في أذهاننا بقوة معينة لها عمقها ودهاؤها ، وهذا الضرب من الفكر له صفات تجعله أكثر من أن يكون عرضاً للموضوع والدهاء ، ككلمة استخدمت هنا بعجل بتحذير مؤداه أن المؤلف بوسعه أن يسود صفحاته بأكثر الأفكار صعوبة على الفهم ، ولكنه لا يكون مؤثراً ككاتب فرد ، بل لعله يكون ساذجاً كمفكر : ذلك لأن المجادلة ليست بالضرورة تفكيراً خاصاً ينتمي لفرد بعينه . . وما لم يكن الفكر جزءاً مكلاً لحساسية الكاتب : أي أنه إذا لم تكن أفكاره وآراؤه جزءاً مكلاً للوحدة العضوية في عمله ، وإذا لم يكن لها جذورها في تجربته الخاصة ، وفي حياته الخاصة - فإنها قد لا تصبح أكثر من معرض لبضاعته الذهنية ، أيًا كانت براعتها بل وذكاؤها .

وإذ يضع كومبس القضية على هذا النحو المعقول فإنه لا يلبث أن يشير إلى البدئية التي تجعل

H. Coombs: Literature And Criticisr: A Pelican Book, 1963, PP 64-87.

(١٦)

من غير الضروري أن ينحاز متذوق الشعر إلى الموقف الفكرى أو المذهبى لهذا الشاعر أوذاك : فالأساس هو التذوق دون ما أى اعتبار : أى أن يكون المتذوق قادراً على التذوق قبل أن يكون قادراً على التخاصم والمجادلة : فمن رأى كومبس أن من أفضل الأمور التى يمكن أن يبذلها لنا الأدب أن يعلمنا إمكان الإخلاص فى أولئك الذين يصدر عن معتقدات مختلفة عن معتقداتنا ، وأن يوضح لنا عدم الحكمة فى ربط أنفسنا بعجلة « النتائج النهائية » التى ينتهى إليها الأديب ربطاً بغالى فى الصرامة والشدة ، ثم يسوق رباعية من الشعر الإنجليزى القديم مجهولة الاسم والنسب تقول كلماتها :

الطبيعة تطلعك على غابة ،

ومعابد الإنسان المنقوشة بديعة ،

فأيها فى نظرك يستحق التقدير أكثر من سواه :

الجهد الإنسانى أم الرغد الإلهى ؟

وهذه الرباعية توضح حقيقتين جليتين ، كما يقول كومبس ، وتوجه لنا ، والأبرغم أن كلمة « بديعة » تشير إلى وجهة نظر أيضاً أو إلى موقف من الحقيقة ، ومع أن السؤال قصد به أن يدفعنا إلى التفكير فإن الأبيات نفسها ليس فيها ما يجعلنا نطلق عليها فكراً شعرياً : ذلك لأنها شديدة الصراحة والوضوح ، وهى ليست إلا تعبيراً اتخذ شكل الشعر عن فكرة قابلة للفهم والتصوير الذهنى ، بل إن الفكرة نفسها مما يقبل المناقشة والرد . وعبارة « فى نظرك » لها وقع حى إلى حد ما وعملى كذلك ، لكن بغض النظر عن الفكرة نفسها باعتبارها خارج موضوعنا فإننا قد نتساءل : هل الإحساس قد أكد لنا أن المؤلف اضطر إلى وضع الفكر فى الشعر ، بل وأرغم على ذلك ؛ لأن للشعر حركة مسطحة إلى حد ما وهندسة شديدة إلى حد ما وقالب شديد التناسق والترتيب ؟ والشعر - مع هذا - ليس على شىء من الادعاء قط : فهو يتحلى بفضيلة السلبية المعقولة بكونه لا يحاول أن يؤثر فى متلقيه تأثيراً يقوم على التظاهر « فهو » « مخلص » دون أن يكون ملزماً . لكن إذا أخذنا الرباعية كفكر شعرى فقد يقال : إن الأبيات فاشلة ؛ لأنها شديدة العمومية واللغة مستخدمة كوسيلة مريحة - لا أكثر - لنقل الفكر ، لا كوسيلة لتقوية « فكر » تقوية نابضة بالحياة ، فكر يكون المؤلف قد تمرس به وعاناه معاناة نابضة بالحياة أيضاً .

لكن كومبس يكتشف نصاً آخر للتدليل على رأيه ، ويجهده أقرب إلى الفكر الشعرى ، وهو

نص مشهور لشاعر مقل مغسور يدعى ريتشارد لفلاس (١٦١٨ - ١٦٥٨) :

الجدران الحجرية لا تقيم سجنًا .

ولا القضبان الحديدية تقيم قفصاً ،

فالعقول البريئة والمهاتمة .

ترى في ذلك صومعة للتعبد

وهي آيات أقرب إلى التفكير الشعري ، لكنها لا تفي بكل ما نتوقه إذا واجهنا الفكر الشعري في أبداع صورته وأرقاها ، وهي تقوم - وبخاصة في البيتين الأولين - بتقديم تعبير مجازي حتى ناطق لفكرة حرية العقل ، ووظيفتها تماثل في كثير ووظيفة العديد من الأمثال والحكم على شاكلة : « الأواني الفارغة تحدث أكبر ضجة » أو « هيئ العلف للماشية وقتاً تسطح الشمس » ومعناه أن تغتم الفرصة قبل فوات الأوان . ومن الجائز أن نوافق على الفكرة ، وأن نسلم بها باعتبارها نصف حقيقة على الأكثر ؛ فالؤلف يصرح ولا يجادل ، والذي أضنى على الشعر شعبيته وذيوعه هو الطبيعة الغريبة للتصريح ، بل إن الفكرة ليست جديدة كل الجدة : فهي ما هاملت يقول « بوسعى أن تحدد إقامتي في أضييق مكان ممكن ، وعندئذ لا أتورع عن أن أعد نفسي ملكاً على الفضاء اللانهائي ! » . غير أن جدة الفكرة ليست خطراً ، وذلك لأن ما نسعى إليه هو الفكر الشعري ، وهذا لا يتوقف على جدة الفكرة ، ولكنه يتوقف على قوة الكاتب وقدرته على استعمال الكلمات وشحنها بماقد « فكر فيه بإحساسه » .

على أن كومبس يعتقد أن وظيفة الشعر هي إلباس الأفكار لباساً « جميلاً » فالفكر الشعري يظهر حين يكون الشاعر قد أحس بالفكرة ، لا مجرد الانتفاع بها . والشاعر هنا هو الذي يجعل كلماته تكشف النقاب عن الفكرة في أثناء اطرادها ، ويتم الإحساس بالفكرة عادة خلال كلمات وصورة محسوسة : ذلك لأن التجريد يكون شديد التعقيد والعمومية .

وكومبس يعادى التجريد ، ويشترط في الفكرة أن تكون حية نابضة ، ويسوق للتدليل على ذلك نصاً لشكسبير يتميز بصوره الحية المحددة القوية ، وهي صور لا تحدث مفعولاً بمجرد الإيحاء ، ولكنها تحدث هذا المفعول بالتدفق والجريان ، يقول شكسبير في مسرحيته « الملك لير » :

المراي يشنق النصاب

داخل ملابس رثة تظهر صغار الرذائل ،

فتختني الأردنية والعباءات المصنوعة من الفراء .

ثم يسوق نصاً آخر كاملاً للشاعر الآيرلندي الأصيل وليم بتلريرتس ، وهو قصيدة بعنوان

« الموت »

لا فزع ، لا رجاء ينتاب

حيواناً يموت ،
فالإنسان ينتظر منيته .
فزعاً من كل شيء ، راجياً كل شيء ،
كثيراً مامات .
وكثيراً ما قام من جديد .
إن الرجل العظيم ، في زهوه ،
إذ يواجه رجالاً مجرمين
يطرح الاستخفاف
على توقف التنفس ،
إنه يعرف الموت حتى النخاع
فالإنسان قد خلق الموت .

وهذه القصيدة القصيرة القوية تتضمن خمس أفكار على الأقل ، لكنها اتخذت ثوب
التقريرات بحيث نعدم فيها العثور على صور أو حتى الإيحاء بالصور كما يقول كومبس . ويتمثل
نجاح بيتس في أنه صنع قصيدته من الافتراضات والقضايا المنطقية ، وربما لا يكون هذا عملاً
دقيقاً صائباً ، باعتبار أن القصيدة لا تنشأ من الافتراضات والقضايا المنطقية لذاتها : فنحن هنا
لا نحس بأن القصيدة تنبع من « عملية التفكير » برغم أنها صنعت من الأفكار ، وبرغم أن
للأفكار دلالات وأهمية في ذاتها . ولكن شيئاً آخر هو الذى يؤثر بقوة ، وهو الذى يجعلنا نحس
بأننا على اتصال بنوع من الفكر الشعري ، لا بمجرد أفكار مقرررة عامة . وهذا الشيء هو إحساس
الشاعر ، وشخصيته ، بالتضامن مع موسيقاه وتمكنه من اللغة . فالألفاظ لها وقعها ، وهى
مستخدمة بشكل اقتصادى مركز ، وليس ثمة كلمة زائدة بحيث إذا فصلنا كلمة تدعى لها سائر
الكلمات ، فهى جميعاً تخص رجلاً يموج ذهنه من الداخل وشاعراً مرتب الفكر . وفى قلب
القصيدة يتمثل الإحساس الذى يذهب إليه بيتس بفكرة الرجل العظيم الذى يواجه أعداءه من
المجرمين ، فيحس الشاعر إزاءهم - ويجعلنا نحس أيضاً إزاءهم - بالاستخفاف نتيجة إحساسنا
باحتراره هو لهم .

إن الاتصال والترابط فى عبارة « توقف التنفس » وتقليل أهمية الموت ، وإنه يعرف الموت حتى
النخاع ، بالإضافة إلى الوثوق القوى لشجاعة الرجل فى المعرفة - كل هذا مؤثر غاية التأثير :
فالموت لا تقله - فحسب - الطريقة القائمة على التورية فى عبارته « توقف التنفس » ، ولكن

يقوله أيضاً وقع العبارة في النهاية ؛ إذ توحى بنقص الصلابة . وبالمثل نجد في عبارة « يعرف الموت حتى النخاع » صورة وحركة تشكلا مفهوماً لشخصية الرجل . وهذا الترابط يؤدي في السطر الأخير إلى حقيقة تخالف الرأى الطبيعي ، وتمثل في أن الموت ليس ضد الحياة ، ولكنه جزء منها ؛ لأن الإنسان هو الذى خلق الموت في ذهنه ، أما بالنسبة للحيوانات فليس ثمة تصور للموت . ويخلص كومبس إلى أن القصيدة برغم أنها لا تعرض صورة للفكر الشعري بالغة الحيوية فإن الافتراضات والقضايا المنطقية التي أثارها تنفذ إلى الوجدان الذى يستجيب لها ؛ ومن ثمة تكون جزءاً مكملًا للتأثير الشعري العام

ويتقل كومبس إلى عملية التدرج التي تصحب نقل الأفكار عن طريق الشعر ، فيجد أن تدرجها في قالب الشعر ليس معناه أنها أصبحت شعراً فكرياً ، ثم يأتي بنص للشاعر وردزورث يجد فيه الألفاظ مستخدمة كخدم للفكرة ، وأن الفلسفة تأتي في الدرجة الأولى يليها الشعر المسكين . ومن ثمة يرى أنه حينما يسود الفكر العام والمجرد فإننا نفتقد صفة الشعر الأصلية . ويشير إلى إلحاح شعراء آخرين كجون دون وجون درايدن على الفلسفة ، وإلى محاولات إليوت الذى يعبر أحياناً عن أفكار عميقة بعيدة عن متناول الفهم ، وينتهى من ذلك كله بأن على الشاعر أن يدع ما لله لله وما لقيصر لقيصر . فحين يريد أن يتفلسف فليفعل ، لكن في نطاق الشعر وإمكانه المحدود بأسس معينة أهمها العاطفة والتجربة والإحساس والموسيقى : ذلك لأن ما يهمننا هو الشعر لا المجادلة ، وصوت الشاعر هو الذى ينبغي أن يطن على ما عده من أصوات .

غير أن القضية لم تتضح تمام الوضوح بعد ، فما هو ذا كومبس يختار نصاً آخر للشاعر الإنجليزي وليم بليك (١٧٥٧ - ١٨٢٧) وهو قصيدة بعنوان « شجرة سم » :

غضبت من صديق :

أبلغته غضبي ، فزال .

وغضبت من عدوى ،

لم أبلغه غضبي ، فما .

وسقيته المخاوف ،

مساء وصباحاً ، بدموعى

وشمسته بالبسات ،

وبالأعيب ناعمة خداعة

ونما ، نهاراً وليلاً ،

حتى حمل نفاحة وضاءة ،
ورآه عدوى لألاء ،
وعرف أنه يخصني .

وفي داخل حديقتي تمت حادثة سطر
حين أرخى الليل سدوله على الخوض :
ففي الصباح رأيت ، والخبور يغمرنى ،
عدوى ممدداً تحت الشجرة .

ومعنى القصيدة إذا شئنا أن ننثرها كالتالى :

« ما إن أبلغت صديقي أننى غاضب منه حتى زال الغضب ، لكن حين غضبت من عدوى
أثريت الغضب ، وبمسلك ماكر وخداع نصبت له فخاً كانت فيه نهايته . »

ونحن هنا - كما يقول كومبس - أمام فكر شعري فريد في بابه ، فبليك يتعلق بالتعبير عن
حقائق سيكولوجية معينة . لكن الحقائق تضى على التعبير قدرة غريبة ومعقدة تتجاوز ما يمكن أن
تعطيه قيمتها كحقائق « صحيحة » وذلك عن طريق أسلوب إظهارها ووضعها . أما الأسلوب فهو
أسلوب الرؤيا التي تتصف بوضوح وتحديد بالغين ؛ ذلك لأن الشاعر يطلق العنان بوضوح وحيوية
لأكثر الإحساسات دهاء وخبثاً وإيهاماً . والذي يكسب قصيدته قوتها ومفعولها هو اتحاد ووضوح
الرؤية والبساطة التامة للغة مع الإيهام العميق في موقفه . إن الشاعر هنا يجمع بين الخير والشر :
فهو خير وحكيم حين يتحدث إلى صديقه ويصارحه . وهو شرير حين يستخدم حكمته التي تولد
الخبث بغية التغلب على عدوه ، ويستمر الإيهام حتى النهاية حيث تجدد الشاعر « محبوراً » بسبب
النصر القاتل الذى أحرزه .

وإذا تأملنا القصيدة مرة أخرى وجدنا في كل سطر من سطورها الستة عشر تعبيراً بعينه ،
وليس ثمة إحساس بأن الأفكار قد ألبست بطريقة مبرقشة ، فالرؤية - التي تنبع من الحدث -
تتحرك مباشرة ، على حين أن الفكرة مغموسة فيها ، ممزوجة بها ، بل إن تكرار حرف
« الواو » يعطى تعمداً وإصراراً . على حين نجد كلمة « غضبت » ، ووقعها - بل ومظهرها - يؤكد
معناها ، ووجودها يوحى بمزيد من الفرع و « الإيهام » .

ويمضى كومبس في تحليل القصيدة حتى يصل إلى أن دلالة الربط والعطف فيها ، وتعارض
النهار والليل ، وغموض الظلام - توحى جميعها بالشيطان في حديقة عدن ، وبتفاحة شجرة
المعرفة التي ذكرتها الكتب السماوية .

والقصيدة تزودنا بمثال رائع للفكر الشعري : وذلك لأن تجربة تدليس السلوك الإنساني مجسدة تجسيدا حيا محسوسا في حديث بسيط ومعقد يتركز حول شجرة السم ، وهي في النهاية قصيدة رؤية وليست قصيدة صوفية ؛ نحس المعنى العميق للرؤية التي تجدها لها تطبيقات على مستوى إنساني وعالمى ، بل إننا لا نحسها عن طريق قدرة الشاعر على النفاذ السيكلوجى - برغم أن ذلك ثابت فيها - ولكن عن طريق تعبيره عن تجربته بكلمات قوية وناضجة .

ويتقل كومبس إلى شكسبير مرة أخرى ، فيختار له نصاً من مسرحية « أنطونيو وكليوباترا » جاء على لسان أنوباريوس إثر إصرار أنطونيو وتعليقه الآمال على المعركة المرتقبة مع أوكتافيوس الله يقول شكسبير :

الآن : سوف تفوق حملته البرق .

فالغضب حصيلة الخوف ،

وبذلك المزاج سوف تنقر اليمامة النعامة ،

وأنا لم أزل أرى في مخ قائدنا نقصاً

يعيد قلبه ، وحين يفترس البأس العقل ،

يبتلع السيف الذى يجارب به .

ونحن هنا أمام دفاع عن العقل ، وتعليق غير عاطفي على ضرورته في السلوك الإنساني ليسا مكتوبين بألفاظ عامة ، ولكنها يرتبطان ارتباطاً طبيعياً بالتعليق الذى يمتزج بهما - على رجل معين في موقف معين عبر عنه الشاعر بحبوية نفاذة .

أما الأمثال مثل « الغضب حصيلة الخوف » ، و « حين يفترس البأس العقل فإنه يبتلع السيف الذى يجارب به » - فقد أضفت على المعنى قوة تأثير يكونها جزءاً من هذه الخطبة الحكيمة المتوازنة .

وشكسبير في هذا النص ينطلق فكرياً من أساس معين ، هو أن الشجاعة تصبح طيشاً إذا خلت من العقل . ونحن نحس بأنطونيو رجلاً يتحدى الطبيعة إلى حد ما ويتنازل مصيره : فالعينان اللتان يواجه بهما برق جوبيتر رب الأرباب وحشيتان محمقتان ، وكلمة « الغضب » تومئ إلى موقفه ، أما رأى أنوباريوس الذى أكدده الشاعر بالجناس في الأصل فهو رأى صائب تماماً وحكيم : فالرجل الغاضب لا يخاف ، لكن غضبه نفسه هو حصيلة كونه خائفاً من مواجهة ظروف معينة بعقل ورؤية . بل إن موقف أنوباريوس قائل السطور لا يعنى أنه يحتقر أنطونيو . ولكنه يدينه ويتهمه بلا كراهية أو احتقار .

وعبارة « تفوق حملته البرق » نفسها تنفذ إلى الإحساس حين نفهم النص بأكمله

باحتمائها على الإعجاب جنباً إلى جنب مع اللوم ، ناهيك عما في الأصل الإنجليزي من ترابط الإيقاع مع المضمون ارتباطاً عضوياً ملموساً يجعل الصور في النهاية لرجل يشتغل بالملاحظة والمعرفة والسياحة والسلوك ؛ ذلك لأن أنوربايوس لا يبدع نظريات .

إن النص على ضآلته يمزج الفكرة والوصف والصورة والجدل ، ويقدمها في قالب يمكن رؤيته والإحساس به ، ووحدته من النوع المتطور النامي الذي يصور بجيال متدفق خارق يتحرك يسر وسرعة من صورة إلى صورة دون أن يفقد الاتصال بموضوعه الأساسي .

ويختتم كومبس هذا الفصل التحليلي عن الفكر الشعري بتأكيد مرة أخرى على أن أعظم الأفكار ذات الدلالة مما ياتي به الفلاسفة أو العلماء - لا تصبح أفكاراً شعرية بمجرد أنها تدخل في الشعر ، ولا بمجرد أنها تتمتع بفضيلة احتفاء الشعر بها : ذلك لأن الفكر الشعري هو الشاعر نفسه . ولما كان الشعر ينتمي للتجربة فإن تجربة الشاعر ليست أن يجمع أفكاراً وحقائق مستعملة مطروقة ، ولكن أن تكون إدراكاً حسيّاً وانفعاليّاً وعقليّاً للحياة . ولا يمكن الإحساس بالفكر في شعره إلا من خلال الطريقة التي يجرى بها ألفاظه ، وطبيعي أن الأفكار التي توجد مجردة - لذاتها - تهم الشاعر بالفعل ، وتكون لها دلالاتها عنده ، لكن إذا اندمجت هذه الأفكار في كتابته فإنها تتجسد في التعبير الذي يستقر في الذهن والحواس والمشاعر بقوة ووضوح ودقة وفورية نابضة بالحياة ، ناهيك عن دور الموسيقى والصوت والصور والمصطلح والإحساس ، وكلها عوامل ينبغي أن تتفاعل هي والفكر في الشعر . وما لم يحدث هذا التفاعل فإن الفكر الشعري يكون عبثاً وإرهاقاً للشاعر والمتلقي على السواء .

وهكذا يتضح لنا أن الفكر أو الأفكار في الشعر لا يعقل أن تأتي لذاتها ، فتكون حلية منفصلة عن الإحساس والتجربة ، أو تكون تقريراً مباشراً يبدد الوحدة الانفعالية للقصيدة . ولئن كان كومبس لم يلج كثيراً على تصور دور الشاعر في خلق الأفكار واستحداثها بالمعاناة والجهد الشخصي - إن معالجته للموضوع تؤكد مرة أخرى أنه ليس بالفكر ، ولا بالأفكار وحدها يجيا الشعر وتعيش القصيدة .

الشعر والصحافة

أرشيبالد ماكليش شاعر يقف على رأس القلة العظيمة من شعراء أمريكا المعاصرين ، وهو ليس شاعراً يقول الشعر ويتذوقه فحسب ، ولكنه باحث وأستاذ للنقد ، يتميز بعمق الفكرة وبراعة التحليل ، وقد عرفناه مؤخراً في كتابه القيم « الشعر والتجربة » الذي ترجمته الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي .

وفي هذه المحاضرة التي نجتزئ هنا أهم ماجاء فيها - يتحدث ماكليش عن علاقة الشاعر بالصحافة حديث الشاعر الدارس الخبير ، وقد ألقاها بجامعة مينيسوتا ونشرتها مجلة أتلانتيك الأمريكية الأدبية^(١) .

يقول ماكليش :

« من مسلمات حضارتنا - إذا كان ذلك هو الاسم الخاص لفوضى الأفكار التي نعيش فيها - أن الشعر نقيض الصحافة ، وأن الصحافة نقيض الشعر . . . فلو أردت أن تهين توماس ستيرنر إليوت - مما لا يعلم بفعله أحد في واشنطن أوفى أي مكان آخر - فإنك ستسمى « الأرض الخراب » صحافة ، بل إن الكتاب الكبار في المقابلات غير المفيدة التي تنشرها مجلة « باريس ريفيو » ينصحون الناشئين بتجنب ممارسة الصحافة . . . وباختصار فإن حدى (لوحة) مفاتيح الآلة الكاتبة في عصرنا أو النهائيتين اللتين لن يحدث أن يلتقيا : شرق علمنا المحطم وغربه - وهما الشعر والصحافة .

ولكن لو أنك تمنعت في الأمر فلم ينبغى أن يكون الشعر والصحافة قطبي عالم الكلمات في عصرنا ؟ لماذا ينبغى أن يتخذنا أماننا مظهر النقيض للنقيض ؟ إن هناك فروقاً بينة بين الاثنين - وهي فروق لا يستطيع أحدنا أن يضع يده عليها ، لكن أهمى فروق بينة حقيقة ؟ . إن الشعر فن ، نعم ، أو هو ينبغى أن يكون كذلك ، لكن هل الصحافة نقيض الفن ؟

« إن أحداً لا يدعى أن القصص الخبرية التي تنشرها جريدة شيكاغو تريبيون على سبيل المثال عمل فن بالمعنى العادى لذلك المصطلح على الأقل ، لكن أجدلاً لا ينكر أن الأعمال الصحفية العظيمة تعيش وتوجد ، وأنها حين تعيش وتوجد فإنها توجد خلال نظام خاص بها ، نظام

يكشف عن نفسه ، كما تكشف أنظمة الفن عن نفسها دائماً ، عن طريق الشكل ، وليس أسلوب العمل الصحفي العظيم هو الرجل كما تقول العبارة السطحية ، فأسلوب العمل الصحفي العظيم هو الرجل بلغة الهدف : فالرجل يعمل بأقصى ماوسعته القدرة وصولاً إلى غاية يضع عليها عينيه تماماً ، لكن هذا ، بالطبع إنما هو - على وجه الدقة - خاصية أسلوب أى عمل فني - تلك الخاصية الدقيقة التي تميز العمل الفني من مجرد الانغماس الشخصي من ناحية ، أو من كونه عملاً غير شخصي من الناحية الأخرى .

« وبتعبير آخر لا يمكنك أن تميز الصحافة من الشعر بأقصى درجة نميز بها بينهما : كأن نقول ببساطة : إن أحدهما فن والآخر ليس من الفن في شيء : وإن الشاعر يخلق عالماً بأكمله في قصائده ، والصحفي مفروض عليه ألا يخلق عالماً ، وإنما أن يبتني قريباً ما وسعته إلى ذلك قدرته من العالم المتاح له وهذا يعني أن الشاعر يجعل من الشيء شيئاً جديداً ، لكن الصحفي يصف شيئاً قديماً أو - على أى الحالات - شيئاً تم حدوثه ، ذلك لأنه لو كان هذا الشيء لم يتم حدوثه لما كان صحفياً ، كما يعني هذا أيضاً - إن شئنا مزيداً من الدقة - أن الصحفي يقوم بعملية انتقاء من أشياء موجودة بالفعل : حوادث تم في الحقيقة حدوثها ، تصرفات حدثت بالفعل ، موضوعات مشاهدة ، أصوات مسموعة ، على حين ينبغي على الشاعر أن ينسج سجله من داخل نفسه كالعنكبوت ولكن لو أننا تركنا النظرية ونظرنا في التطبيق - أى في القصائد المتميزة والموضوعات الصحفية المتميزة - فهل سيبقى هذا الفارق على حاله ، كما هو ثابت بين الشيء المخلوق المبدع والشيء المستقى ؟

« تناول أول قصيدة تخطر بذهنك ، أما أنا فأفكر دائماً حين أبحث عن مستويات كهذه في قصيدة لا أستطيع أن أقرأها ، لأنها كتبت بلسان لا يستطيع أى إنسان معاصر الآن أن ينطق به ، وهي القصيدة التي كتبها الإمبراطور ووتى في القرن الثاني قبل الميلاد في رثاء محبوبته لى فوجن وقد ترجمها آرثر والى كما يلي :

حفيف ثوبها الحريري توقف .

وعلى الممر الرخامي يتراكم الغبار

وغرفتها الخاوية باردة ساكنة

والأوراق المتساقطة تتكوم عند الباب

فكيف لى - وأنا أتوق إلى تلك السيدة الجميلة -

أن أخلد إلى الراحة لى المحترق ؟

« لكن أياً كانت القصيدة التي يسترجمها ذهنك فإن السؤال الذي أضعه أمامك يكون هو السؤال نفسه : هل تبدو لك قصيدتك وأنت تتأملها في خيالك « مخلوقة » بالمعنى الذي نستخدم فيه تلك الكلمة التي تعنى الحوادث الموصوفة في سفر التكوين ؟ أليس هناك انتقاء وترتيب كما في فن التاريخ وفي تطبيقات الصحافة ؟ إن الانتقاء من نوع مختلف . نعم : فالأشياء التي تنتقى هنا يجدها التاريخ شديدة التفاهة ولا يتسع لها وقت الصحافة في عجلتها الانفعالية للحصول على الخبر ، وكذلك يختلف تنظيم الجزئيات المنتقاة وترتيبها : فالأشياء التي يؤلفها الشعر لن يؤلفها التاريخ أبداً بسبب الترامه بمنطق العلة والأثر ، ولن تؤلفها الصحافة أبداً بسبب التزامها بمظاهر الوضوح في الفهم والإدراك . . .

« إن الحزن في الصحافة دموع وآهات ، وليس أوراقاً ميته عند عتبة باب ، أو سكون صوت الحرير ، ذلك السكون الذي يعقب توقف الصوت . لكن مع التسليم بكل هذا - والتسليم ، كذلك ، بأن بناء الكلمات وتأليفها في الشعر مختلف غاية الاختلاف ، وأكثر تنظيمياً بدرجة بالغة . وأكثر صرامة بشكل لا يقاس من بناء الكلمات وتأليفها في النثر الصحفي أو التاريخ - فهل يترتب على ذلك في الحقيقة تلك الهوة السحيقة التي حفرناها بين مفهوم الصحافة ومفهوم الشعر - وهي هوة فسرناها بإطلاقنا على الشعر اسم الفن الخلاق ؟

« ليس ينبغي أن أقول ذلك ، ولكن ينبغي أن أقول : إننا لو أجرينا اختباراً على القصائد الراهنة والموضوعات الصحفية الراهنة فإنه سيؤدى بأى قارئ إلى نتيجة بعينها ، هي أن الفرق بينهما - على الرغم من اتساعه - لا يمكن أن تتضح معالته باستخدام لغة الخلق ، فكلاهما إعادة خلق مختلفة في الدرجة لكنها ليست مختلفة في النوع : ذلك لأن المادة في كلتا الحالتين هي تجربتنا الإنسانية ، بالنسبة للعالم ولأنفسنا على السواء وهما ليسا مختلفين اختلافاً أساسياً في الطريقة أو حتى في الهدف : ذلك لأن طريقة الشعر مثل طريقة الصحافة ، هي الانتقاء من العدم الفوضوى في شكل التجربة وكلتاها تهدف إلى تسجيل الجزئيات المنتقاة في تسلسل قابل للفهم والإدراك .

« ومن الصحة بمكان أن يكون المعنى الذي يخلقه الشعر من جزئياته على خلاف المعنى الذي تخلقه الصحافة : فالمعنى الذي تخلقه الصحافة من حياة رجل وحياة امرأة ، أو من حياة رجل وحياة امرأتين لا يتصور ولا يصح في الشعر . لكن الحقيقة تبقى مؤكدة أن كلا من سوناتات شكسبير والقصص الخيرية للزواج المنهار خلق جديد لجزئيات اختيرت من اختلاط التجربة الإنسانية في محاولة لإكسابها نظاماً ، وجعلها مفهوماً . . . فالغاية إذن هي الإدراك والفهم .

« والشعر برغم القوى السحرية الغالبة لدى أعظم الشعراء إنما هو نشاط إنسانى ، والإنسانية

إنما تحتاج - بشكل ماس وملح للغاية - إلى إعادة خلق عوالم جديدة بلغة الفهم الإنساني للعالم الذى نلقاه . وهذا هو الواجب الذى تلتزم به الفنون كافة . لقد بلغنا أن الخلق تم إنجازه فى سبعة أيام ، لكن إعادة الخلق لن يتم إنجازها أبداً ، لأنه لا بد أن تكون جديدة دائماً عند إنجازها طبقاً لاحتياجات كل جيل من الأحياء .

« غير أن النقطة الأساسية هى أن هذا النشاط لا يختلف فى النوع والنشاط الدائب لأجيال الصحفيين والمؤرخين الذين يواجهون بدورهم عالماً جديداً ومتحولاً ، والذين يبنى عليهم أيضاً أن يتحدثوا طرقاً جديدة للتعبير عنه . ومواد الشعر أياً كانت معجزاته - إنما تجمع حيث تجمع مواد التاريخ والحاضر والماضى فيما دعاه كيتس بمجمل الحوادث القابل للحدوث . والشعر يحول هذه المواد عن طريق مقدر لا تشجع الصحافة استخدامها ، ألا وهى مقدره الخيال ، لكن حصيلة التحولات ليست نقيضاً لخصيلة العملية المعروفة فى الصحافة باسم « جمع الأخبار »

« وإعادة الخلق التى يقوم بها الخيال لاتصل بتجربة العالم الطبيعى الواقعى : فقد يتحرر الشعر من مواد تلك التجربة التى لا يجد التاريخ والصحافة الحرية فى أن يتحررا منها . والحق أن هذا الاعتماد من جانب الشعر - وجميع الفنون سواء - على التجربة الإنسانية للعالم الراهن - إنما ازداد وضوحاً عن طريق محاولات الفن التى تعددت فى عصرنا بقصد الفرار من العالم الراهن : فالقصائد التى تنشأ على سبيل المثال من العقل الباطن كما فعلت قصائد السيرباليين الأوائل ، أو كما تبدو فاعلة - لاتزال قصائد تجربة ، ولاتزال قصائد نظمها عملية انتقاء من لحظات التجربة . والفرق الوحيد هو أن غربال الانتقاء وضع فى مكان ما خارج العقل الواعى ، لكن القصيدة لاتصبح بالضرورة خلقاً فطرياً منبث الأبوين ، غير « أن المرء ليس بحاجة إلى أن يقصد السيرباليين أو خلفاءهم كما يصل إلى الهدف ، فإن أكثر الأمور الخيالية وضوحاً فى جميع القصائد المألوفة ستشهد - لو أنك طالعت هذه القصائد مطالعة حقيقية - بأن ما فيها من ضروب الخيال ليس أقل أصالة ، ولا أقل صحة ولا أقل واقعية - ولا أقل جلوراً بالنسبة للتجربة على الأقل - من الحقائق الشديدة الاتصال بالمادة . . .

« لست أوحى بأن حقائق الصحافة معدومة المادة والأصل ، ولكننى أوحى مجرد إيجاء بأنه ليس ثمة اختلاف كهذا بين حقائق الصحافة وأخيلة الشعر . . . ولك أن تدلل على ذلك لنفسك بطريقتين : قراءة القصائد وقراءة الصحف . فماذا تذكر عن ثورة ١٩٥٨ فى العراق ، وهى أكثر القصص الخيرية أهمية فى حينها برغم أنها ليست أفضلها من ناحية جمع المادة الخيرية ؟ إن ما أذكره هو تفاصيل اغتيال رئيس الوزراء العجوز (يقصد نور السعيد) ، ثعلب الصحراء

المشهور وأقوى رجل في وادي النهرين الذي قتل بالرصاص وهو يرتدى ثياب امرأة عجوز ! ولماذا أذكر ذلك ؟ لأن الحقيقة تصبح شيئاً أكثر من الحقيقة في هذه القصة ، لأنني أفهم شيئاً عن الرجل وعن أولئك الذين قتلوه ، لأن الحادثة السياسية تصبح حادثة إنسانية ، وتلقى ظلاً يتجاوز بغداد بكثير ويتجاوز الصحراء بكثير ويتجاوز الشرق الأوسط . . . غير أن ما يؤلفه الشعر من جزئيات يعد أكثر دواماً مما تؤلفه الصحافة : إنه أضخم ، إنه يعمق أكثر ، إنه أكثر معنى ، إن فيه جمالاً ، ولكنه ليس نقيضاً في النوع . فالشعر والصحافة - أو الشعر والتاريخ إذا وضعناهما في مصطلحين أكثر حسماً - ليسا نقيضين ، ولا يمكن أن يكونا نقيضين ، والفكرة القائلة بهذا فكرة باطلة . . .

« إن الذي يميز الشعر حقيقة من الصحافة - بغض النظر عن الفروق الواضحة في الشكل - وهي استعمالات الألفاظ وأشكالها وتسلسلها - ليس فرقاً في النوع ، ولكنه فرق في البؤرة : فالصحافة تتعلق بالحوادث في حين يتعلق الشعر بالمشاعر ، الصحافة تتعلق برؤية العالم في حين يتعلق الشعر بالإحساس بالعالم ، الصحافة ترغب في أن تحكى ما حدث في أى مكان كأنه هو نفسه ما يحدث لكل إنسان في حين أن الشعر يرغب في أن يقول ما يجب أن يتحلى به كل إنسان ، كأنه وحده الذي كان هناك !

« وأفضل تعريف للصحافة يظهر (يومياً) في صحيفة نيويورك تايمز بأنها : « جميع الأنباء الصالحة للنشر » وأفضل تعريف للشعر جاء في الترجمة الأدبية لكوليريدج بأنه « الموازنة والمصالحة بين الصفات الناشئة . . . بتخطي الحالة المعتادة للانفعال بنظام أكثر من المعتاد » والفصل بين الصحافة والشعر - أو التاريخ والشعر - ومن ثمة وضعها في نهايات بتعارضة في عالم الكلام - معناه : أن تفصل المشاهدة عن الإحساس بها ، والانفعال عن ممارسته ، والمعرفة عن تحققها . . . إن القصائد العظيمة أدوات للمعرفة التي تنقل حية إلى داخل القلب عن طريق العاطفة ، لكنها تبقى معرفة برغم هذا . والإحساس بلا معرفة لم يصنع عملاً فنياً ولن يصنعه . والمحاولة التي يقوم بها الشعر المعاصر ويلج عليها بازدياد كي يفصل الشاعر عن مناسباتها ، ليتبع المشاعر كما هي ومن أجل ذاتها متجاهلاً عن عمد الحوادث التي تستمد منها - لا يمكن إلا أن تكون محاولة ضارة بالفن : فالقصائد التي تؤلف على هذا النحو تشبه طائرات الأطفال المصنوعة من الورق حين تطير بلا خيوط . . .

« إننا-نعرف ما حدث في هيروشيا . . . لكن هل نحس بمعرفتنا ؟ . . . إننا نبدو ، على العكس ، أقل وأقل قدرة على تلقي حقائقنا داخل خيالنا ، حيث يمكنها أن تبعث إلى الحياة مع الإحساس .

« لقد طغى علينا طوفان الحقائق ، لكننا فقدنا ، أوهنا نحن أولاء نفقد قدرتنا الإنسانية على الإحساس بهذه الحقائق . ولا يزال الشعر يعيش معنا ، يعيش بجمية وروح ابتكارية ، ويقذف بأعلام جدد قادرين على الوقوف مع القديم . غير أن القصيدة فقدت سلطانها في أذهان الناس ، فنحن نعرف الآن عن طريق الحقائق ، عن طريق المجردات . ونحن نبدو عاجزين عن أن نعرف كما عرف شكسبير الذى جعل الملك لير يصرخ في جلوستر الأعمى فوق الأرض البور بقوله :

أترى كيف يسير هذا العالم ؟ « فأجاب جلوستر بقوله : « إني أراه بإحساسى » ا

« فلماذا نحن عاجزون على هذا النحو؟ لست أدرى ! إنما أدرى أن هذا العجز موجود ، وأنه خطر ، خطر متزايد ، وأدري أيضاً ، أو أحسب أنني أدري أنه أيأ كان السبب الأساسى للطلاق بين الإحساس والمعرفة فإن ذلك الطلاق يكشف عن نفسه بجموية غلبة في صورة العقيدة الغريبة الجاهلة التى تزعم أن حياة الخيال ترقد في قطب مضاد لحياة الذهن الباحث عن المعرفة ، وأن الناس يمكنهم أن يعيشوا وأن يعرفوا وأن يتحركوا في تجربتهم على هذه الأرض المظلمة ، وذلك عن طريق عملية الإعلام والإخبار المتراكم ليس غير . . .

« إن العبودية تبدأ حين يتخلى الناس عن الحاجة الإنسانية إلى المعرفة بجماع القلب ، إلى المعرفة من أجل أنفسهم لحمل العبء من أجل أنفسهم - عبء « الطلسم » كما دعاه وردزورث . « إن الدفاع الحقيقى عن الحرية هو الخيال . . . والرجل الذى يعرف بقلبه أنه رجل ومحس بذاته لا يمكن أن يفرض عليه الصمت . فهو حر بغض النظر عن المكان الذى يعيش فيه ، كما في حالة باسترناك . أما الرجل الذى يعرف بعقله فحسب الذى لا يلزم نفسه ما وراء حضور بديته والذى لا يحس الأشياء التى يعرفها أو لا يعرف الأشياء التى يحسها - ذلك الرجل ليس حراً مهما كان . . .

« وعندى - على خلاف ما يراه كثيرون - أن الأزمة الحقيقية لحياة مجتمعنا هي أزمة حياة الخيال : فنحن لسنا بحاجة إلى صاروخ عابر للقارات أو إعادة للتسلح الخلقى ، أو نهضة دينية ، بمقدار ما نحن بحاجة إلى أن نبعث أحياء من جديد وأن نستوفى فحولة الخيال التى تأسست عليها الحضارات الباكرة كافة .

« إن المجتمع الذى فقد القدرة على أن يرى العالم بإحساسه بحيث يمكنه أن يراقب في صمت إمكان الإفناء النورى وهو يستخدم كمناوره دبلوماسية قد يحتاج إلى آلاف مؤلفة من العلماء الشبان بأسرع مما يظن ، لكنه سيحتاج حتى في هذه العجلة الى أن يتعلم كيف يعرف ؟

الواقع أن العلاقة بين الشعر والصحافة أو بين الأدب والصحافة كانت ولا تزال تشغل بال الكثيرين من نقاد الأدب ، بل والأدباء أنفسهم ، وبخاصة بعد التوسع الذى أحرزته الصحافة ، وكذلك التقدم الهائل الذى أحرزته وسائل الاتصال فى القرن العشرين .

وقد وضع ماكليش يده على حقيقتين هامتين :

الأولى أن الصحافة تشارك الأدب فى أنها رؤية للواقع وإعادة خلق له ، وإن اختلفت درجة الرؤية والخلق . وطبيعى أن هذا الاختلاف واضح غاية الوضوح فى الشعر باعتباره جنساً أدبياً يستخدم إمكانات خاصة فى اللغة والإحساس والفكر ويشترط تشكيلاً معيناً للخلق يعتمد على الإيقاع على اختلاف درجة هذا الاعتماد .

أما الحقيقة الأخرى فهى أن الصحافة لا تعادى الأدب ولا تحاربه ، حقيقة أن بعض الصحف لاتشجع رؤية الأدب للواقع وإلحاحه على التصور والخيال ، وحقيقة أن بعضها يرفضه شكلاً ويقبله موضوعاً ، إلا أن الصحافة الجادة التى تؤخذ فى الاعتبار دائماً كمقياس حين تثار هذه القضية لا ترفض الأدب بمقدار ماتعتبره غذاءً لوجدان قارئها وجهداً مساعداً فى تشكيل المعرفة لديه . ونحن نذكر أن صحافتنا قامت على أكتاف أدباء ، وأنها كانت تفرد للأدب مكاناً فى صفحاتها الأولى .

وأحسب أننا فى ظل الظروف الاجتماعية التى نعيش فيها الآن - يمكن أن نعيد إلى الأدب مكانته فى صحافتنا التى لم تعد ملكاً لمن كانوا يملكون كل شىء فى الماضى : ذلك لأن الصحافة إذا كانت مرآة وأداة لتغيير المجتمع فإن الأدب أيضاً يشاركها فى هذه الصفة بأسلوبه الخاص : فالفرق فى الدرجة إذن وليس فى النوع ، كما أوضح أرشيبالد ماكليش .

الشعر والخمر

قيل لأبي نواس :

- كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟

قال :

- أشرب حتى إذا كنت أطيّب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران صنعت ، وقد داخلني النشاط وهزتي الأرمحية (١٨)

بهذا طرح أبو نواس قضية قديمة قدم الشعر نفسه ، وهي قضية العلاقة بين الشعر والخمر . فما أقدم الأشعار التي تصف الخمر وفعلها في شاربها ؟ وما أقدم الروايات التي تروى عن معايرة الشعراء للخمر ! بل وما أقدم الألفاظ التي سميت بها الخمر في لغتنا على الأقل ! وما أكثر هذه الألفاظ وتنوعها على نحو ما قرأنا أو سمعنا !

أبو نواس يعترف بفضل الخمر على شاعريته وشعره ، ويمكن أن نستشف من اعترافه ثلاثة معان محددة :

أولاً : هو يربط الخمر بصنع الشعر : أي أن الخمر عنده عادة خلاقة إن صح التعبير ، وأن هذه العادة قد ارتفعت إلى درجة الارتباط الشرطي بلغة بافلوف ، بحيث لا يتم صنع الشعر بدونها .

ثانياً : هو لا يشرب الخمر إلى درجة السكر البين ، ولكنه يحافظ في شربه على الخط الوهمي الذي يفصل بين حالة الصحو وجالة السكر .

ثالثاً : هو يشعر من خلال محافظته على ذلك الخط بالنشاط يداخله والأرمحية تهزه ، وعند ذلك يشرع في صنع الشعر !

ومها كان تقبلنا لاعتراف أبي نواس أو ما يحمله من معان فإن المعاني الثلاثة التي سجلناها لا يمكن أن تشكل في مجموعها قاعدة عامة يتم صنع الشعر بمقتضاها إذا شرب الشاعر خمراً ، ويلغ طيب النفس بين الصاحي والسكران ، فما أكثر الشعراء الذين قد يصنعون شعراً جميلاً

(١٨) العملة في عاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد مهدي الدين عبد الحميد ، الجزء الأول ط١ ، مطبعة حجازي ،

القاهرة ، ١٩٣٤ ، ص ١٨١ .

وعظيماً دون أن يعرفوا لون الخمر !

ولكن اعتراف أبي نواس مازال يثير مسألة تتعلق بجمهور الشعراء الشارقي الخمر أو مدمنيها . فإذا كان أبو نواس شاعراً مرتبطاً بالخمر شراباً وباباً من أبواب شعره يسمى « الخمرينات » - فإنه لم يكن يبهم في شعره أو يلغز أو يشطح بخياله على حين أبهم وألغز وشطح شاعر مثل أبي تمام لم يعرف عنه معاقرة الخمر مثلما عرف عن أبي نواس . وربما كان وضوح شعر أبي نواس وصفاءه نوعاً من الوضوح والصفاء اللذين طولب بهما الشاعر العربي في العصور الأولى ، وربما كان ذلك أيضاً نوعاً من الارتباط الشرطي بالحالة التي بين الصحو والسكر ، وهي حالة لا تغيب صاحبها عن وعيه ! وإذا كان أبو نواس على هذا النحو فهناك شعراء عرفوا بمعاقرتهم الشديدة للخمر ، وانعكاس هذه المعاقرة الشديدة على شعرهم ومزاجهم ، ومن هؤلاء الشاعر الإنجليزي ديبلان توماس المتوفى عام ١٩٥٣ عن ٣٩ عاماً .

وديبلان توماس شاعر عظيم باعتراف نقاد شعره ودارسيه منذ ارتبط اسمه بحركة التجديد في الشعر الإنجليزي الحديث . وفي عام ١٩٦٥ صدر في لندن كتاب عن حياته بعنوان « حياة ديبلان توماس »^(١٩) ، ألفه واحد من أصدقائه هو كونستانتين فيتزجيبون ، ونشرته دار دنت . وقد تناول جيبون في كتابه قضية الخمر والشعر بطريقة غير مباشرة وهو يعرض لحياة توماس .

وديبلان توماس كما يظهر في هذا الكتاب - وكما هي حقيقة - شاعر غريب الأطوار ، أقرب إلى شعرائنا الصعاليك القدامى أمثال عروة بن الورد وسليك بن السلكة وغيرهما ، لكنه يخالفهم في أنه كان صعلوك مدينة إن صح التعبير ، على حين كانوا هم صعلابك بادية وصحراوات . عاش توماس حياته القصيرة في لندن التي وصفها في شعره بأنها « عقوية إعدام » . وليست هذه أول مرة يتخذ فيها شاعر مثل هذا الموقف الحاد من عاصمة بلاده . فن قبله وصف فيكتور هوجو باريس في روايته « البؤساء » بأنها « لقياتان » ، ذلك الوحش البحري الرهيب الذي يرمز في الكتاب المقدس إلى الشر ، ولكنه في الحقيقة موقف الإنسان الحساس عادة من أية مدينة كبيرة سريعة الإيقاع لا وقت فيها للتأمل أو العلاقات الحميمة .

ولد توماس في أول أعوام الحرب الأولى لأب قاس انطوائى ، تصور في شبابه أنه سيكون شاعراً ذا شأن ولكن الزمن خيب أمله في الشعر ، وعوضه في ولده عما فاتته . أما أمه فكانت امرأة رقيقة الحال لم تدخر وسعاً في سبيل تدليله وتلبية مطالبه الصغيرة . وقد جاءها ذات يوم نبأ فرحت به ، ولكنها لم تفهمه تماماً . إذ أبلغها أنه « ينوى أن يكون أحسن من كيتس » ، وكان كيتس وقتها

شاعراً مرموقاً ومؤثراً فيمن يحيطون به . وفي ذلك الوقت في صباه ، لم يكن توماس يغادر البيت ، وكان دائم الكتابة ، لا يميل سماع أبيه وهو يقرأ عليه شعر شكسبير الذى لم يكن يفهمه ، فكانت النتيجة أن سيطرت عليه فكرة التفرغ للشعر ، ففشل في دراسته ، وترك المدرسة في سن السادسة عشرة ، وتصلك في الشوارع ، وراح يعيش الشعر قبل أن يكتبه ، وفي الوقت نفسه بدأ يعانى من الفقر والمرض ، ولكنه كان يسخر منها معاً ، ويئدى لأصدقائه الاستخفاف الشديد بالدنيا وما فيها .

في ذلك الوقت حتى سن التاسعة عشرة كتب كثيراً من أجود شعره كما يقول مؤرخ سيرته ، ولكنه كان قد عرف طريق الخمر حتى أدمنها ، وفي سن التاسعة عشرة هجر مسقط رأسه في سوانى إلى لندن حيث أقام إلى وفاته .

وفي لندن حاول أن يعيش من الكتابة ، ولكن كتابة الشعر لا يمكن أن تكفى حياة إنسان في مدينة صغيرة ، فما بالنال بلندن . ومن ثمة بدأ في تجربة موهبته في النثر والدراما ، وراح يتعاون هو والإذاعة البريطانية زمن الحرب الثانية بعد أن أعنى من الخدمة العسكرية لعدم لياقته . ومن الطريف أنه قلق على نفسه قلقاً شديداً يوم طلب للخدمة ، وحاول أن يتهرب ، وكتب إلى صديق له قائلاً : «إني أحاول أن أجد وظيفة قبل التجنيد الإجبارى ؛ لأن جسدى الوحيد لن أسلمه للجيش ا » وكتب إلى صديق آخر قائلاً : «إن جسدى الضئيل (مع أنه لم يعد ضئيلاً فأنا الآن أشبه بعجل البحر) - لا أنوى فقدته من أجل غايات الغير الغامضة ا » .

وفي لندن تزوج توماس آيرلندية أرسوقراطية سليطة اللسان كانت تعتقد أنه عبقرى ، ولكنها كانت تعتقد أيضاً أنه نجون عبقريته بالجرى وراء المواهب الثانوية في كتابة النصوص السينمائية والإذاعية والقراءات الشعرية في الندوات . كانت تحبه كشاعر موهوب ، ولكنها كانت تكرهه كمثل محب للظهور والاستعراض . وفي سنه الأخيرة كانت تقسو عليه دائماً ، وكانت قسوتها تزداد كلما ازدادت مطاردة الضرائب له وكلما ساءت صحته . وكان هو يزيدها اشتعلاً بمداومة الصعلكة والتفكير الدائم في الموت المبكر : فقد كان شديد الثقة في أنه سيموت قبل أن يبلغ الأربعين ، قال ذات مرة لإحدى صديقات الأسرة : «أريد أن أذهب إلى جنة عدن ، أن أموت ا أن أكون غائبا عن الوعى إلى الأبد ا أنت تعرفين أننى أعشق ولدى الصغير ولا أستطيع احتمال التفكير في أننى لن أراه مرة أخرى . . إنه لا يستحق ذلك ، لا يستحق رغبتي في الموت : إني حقاً أريد أن أموت ا » .

ومع الحديث الدائم عن الموت كان توماس يفرق نفسه أكثر في الشراب - وكان قد أدمن

الخمير تماماً - ويزداد رغبة في الاستعراض والفرار إلى الحياة العامة والسلوك الشاذ والإيمان بالفكرة الرومانتيكية عن الشاعر باعتباره «روحاً ملعونة» ، بل والإحساس العميق بالذنب .
 يروى مؤرخه أنه انقبض واغم عندما وصلته «بروفات» الطبعة الكاملة لأشعاره وقال في حزن شديد : « ما أنا إلا حيوان بحرى مطغون ! » ؛ فقد شعر ساعتها بأن الطبعة الكاملة لشعره نذير شؤم ، وأنه لا محالة ملاق حتفه . ولهذا كان دائم الإعجاب بديوانه الناقص «تحت سماء الريف» ، وكان يعتبره أفضل ما كتب .

وبرغم حب توماس للظهور في المجتمعات فقد كان دائم الخلاف مع أصدقائه ، لا يتيح لهم أى تفاصيل عن حياته ، ويتجنب مواجهتهم ، ويظهر لكل منهم وجهاً مختلفاً عما يظهر لسواه .
 وفي الوقت نفسه كان قدراً ، كذاباً ، جباناً ، لصاً ، وزوجاً وأباً سيئاً وغير ذلك من الصفات القبيحة ، كما قال عنه معاصره فيليب توينى ، ولكنه كان أيضاً شاعراً عظيماً ، متوهجاً على الدوام ، لم يكف عن الكتابة حتى موته ؛ كما كان - برغم كل الصفات السابقة - محبوباً ، كريماً ، ساخراً ، مرح الأعطاف . . لقد كان كتلة من التناقض المستحيل !

كان توماس يعتقد أنه عبقرى ، ومع ذلك لم يكن مفكراً ولا مهتماً بالسياسة على عكس ما كان يديه ، فلم يكن يملك أى وقت للأفكار المجردة أو الفكر المرتب ، لا في الشعر ولا في السياسة . وفيها معاً كانت أفكاره ساذجة برغم توهجها ، أما إدمانه للخمر الذى أتى على البقية الباقية من صحته فقد أثار الكثير من النقاش ، ولا سيما عند ظهور هذه السيرة : فؤرخه يعتقد أنه كان يشرب لأنه أراد التوافق مع ما فى العالم من سوء وقدارة ! ولكن توينى يرفض هذه الفكرة بدعوى أنها رومانتيكية ، ويصححها بأن توماس كان «ضحياً» المجتمع وما فى العالم من مسالك غريبة .

فلم يكن الشراب وحده هو الذى أثر فيه ، ولكن الفقر كان أقوى من الشراب ودافعاً له ؛ فهو الذى «عذبه طوال حياته بحلوة ووحشية ولم يتركه إلا جثة هامدة» .

أما حياته البوهيمية فهى من اختياره كما يقول توينى ؛ فهو لم يكن ليكتب لو أنه أترى أو وجد من يعوله ، ولكنه اضطر إلى دفع الشقاء بالشقاء ! وكان دائماً يحتاج إلى الراحة كما يحتاج إلى إعجاب أصدقائه . وكل هذه كما يقول توينى - فى مقاله الذى نشره فى ذلك الوقت بصحيفة الأوبزرفر - من آثار الإدمان ! فطبيعة الإدمان القاسية تخلق فى ضحيتها كل صنوف الحاجات والمنفردات النفسية وكل صنوف التباهى من أجل التعويض والتصريف التافه للحياة والطاقة .
 لقد كان إدمان توماس إذن نوعاً من المرض فى بلد يصل فيه عدد المدمنين على الشراب إلى نحو

المليون . وكثيرون من هؤلاء - بما فيهم توماس - يستمتعون بالشراب حين يشربون . وفي ذلك يقول معاصره الروائي الراحل جويس كاري : إنه - أي توماس - كان يشرب كمن يكسر كل الجليد في نهر أفكاره المتدفق !

ويروى و . ر . رود جرز في الملحق الأسبوعي لصحيفة «ذي صنداى تايمز» حواراً دار ذات يوم بين الشاعرين إليوت ولويس ماكنيس على النحو التالى :

إليوت : هل كتبت مرة أى شيء وأنت مخمور ؟

ماكنيس : وهل فعلت أنت ؟

إليوت : ذات مرة بعد الانصراف من حفل - ذهبت إلى بيتي وكتبت قصيدة خلتها أحسن ما كتبت .

ماكنيس : ماذا كانت تشبه ؟

إليوت : قرأتها في الصباح التالى فإذا بها اقتباس خالص !

ويعلق رود جرز بقوله : إن جميع الشعراء يعرفون أن الخمورين لا يتجون شيئاً ذا قيمة . وقد كان توماس يعرف ذلك أكثر من غيره . وإذا كان مؤرخه قد أوضح أنه لم يكن يخلط بين الشعر والخمر ، مع أنه كان يبدل كلياً منها بالآخر بسرعة - فإنه كان يشرب بدافع الخجل والاستعراض والأمل واليأس وأى شيء آخر .

لقد كانت فكرة الموت المقدر سلفاً هي الفكرة التى تجرى فى كل إنتاج توماس كما جرت فى طقوس شبابه ، يقول :

لقد ملأنى الزمن بالحضرة ،

وهأنذا أموت

مع أننى غنيت ،

وأنا مغلول مثل البحر .

وكان جريه وراء الخمر نوعاً من الهروب من هذه الفكرة الداهية ، ولعلى أعتقد أن توماس كان يفر من شقائه ووساوسه إلى الخمر ، ثم يفر من الخمر إلى الشعر ، فكان الشعر كان نوعاً من التطهر ، ولكن التطهر نفسه لم يكن ليديم مع إنسان مثل توماس ، ضعيف مضيق واقع تحت سيطرة «كوايس» مدمرة .

ومن الثابت أنه لم يكن «يصنع» الشعر وهو مخمور فى الوقت الذى كان يحس فيه بالمتعة إذ يشرب ، ولكنه ربما كان «يصنعه» على طريقة أنى نواس : أى بين الصحو والسكر ، وربما -

أيضاً - كان يهيم نفسه بالخمير لكتابة الشعر ، فتكون الخمر هنا نوعاً من المؤثر الخارجي ، أو مهيم المزاج للكتابة ، أو المثير لحالة الإبداع .

وعلى هذا النحو من تهيئة الجو المناسب للإبداع نرى العديد من الوسائل التي يلجأ إليها الشعراء والفنانون بوجه عام . وفي تاريخ الشعراء الإنجليز أنفسهم كثير من الأمثلة . فكولريدج كان يتعاطى الأفيون ، ويعتقد أنه أتاح له عوالم جديدة ؛ ووردزورث كان يفضل الكتابة في جو الصباح الباكر ، وشيلي كان يحتفظ في مكتبه بتفاح فاسد يستمد من رائحته التهيؤ للكتابة ا وهكذا . غير أن الدراسات الحديثة في هذا الموضوع قد أثبتت أن مظاهر الشذوذ في إنتاج الشاعر مصدرها طبيعة تكوينه النفسي ومدى عصبيته ، وليس تعاطيه الشراب أو المخدر . ولعلنا إذا طبقنا هذه النتيجة على توماس وجدناها صحيحة ؛ فتكوينه النفسي المرهق بالفقر والوساوس والعصائية كان وراء إبداعه وصوره الشعرية المتوهجة .

تشريعات إزرا باوند الرومانية

ما أكثر شعراء ونقاد العالم الغربي الذين عرفناهم في لغتنا ونقلنا عنهم ، وربما تأثرنا بهم ! ولكن ما أكثر أيضاً هؤلاء الشعراء والنقاد الذين عرفناهم ولم نعرفهم في آن واحد ! أى ما أكثر الأسماء التي ترددت عندنا من هؤلاء وأولئك - ولا سيما بعد الحرب الثانية - دون أن نعرفها معرفة وثيقة ، أو دون أن نحثك بها احتكاً حقيقياً ! ومن هؤلاء الشاعر الناقد الأمريكى إزرا باوند الذى قدم إلينا على أنه أستاذت . س . إليوت . . هكذا ببساطة دون أن نعرف مدى هذه الأستاذية أو مظاهرها أو وجدواها ، بل دون أن نترجم له كتاباً واحداً من كتبه العديدة ، مع أننا ترجمنا لتلميذه إليوت كل أعماله تقريباً ؛ كما ترجمنا الكثير من أعمال تلامذة تلميذه . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على جريتنا وراء ما يسمى «البدع» فى الحياة الأدبية . . فجأة يصبح فلان الأجنبى «بدعة» فى حياتنا الأدبية فتدور حوله أحاديثنا وكتاباتنا وترجاتنا ، ويصبح ماعداه هسيماً تذروه الرياح ! غير أن هذه قضية أخرى فى الحقيقة ، وليست قضيتنا فى هذا السياق . فقضيتنا هنا هى فهم هذا الرجل ، إزرا باوند للشعر وتصوره لفنه . ولعلنا بهذا نلقى ضوءاً على أستاذيتته وريادته لما يعرف فى الإنجليزية باسم «مدرسة الشعر الحديث» التى كان من أهم أعمدها تلميذه النجيب إليوت وتلامذة تلميذه هذا من أمثال أودن ويسييل داي لويس وماكنيس وديلان توماس .

لقد كان إزرا باوند هو الأب الروحى لجميع ثورات التجديد وحركاته فى الشعر الحديث فى اللغة الإنجليزية بوجه خاص ، سواء فى بريطانيا أو فى أمريكا : فعلى يديه تكونت «مدرسة التصويريين» Imagists أو «مدرسة الصورة» بالاشتراك مع عدد آخر من الشعراء ومثقفى عصره قبيل وفى أثناء الحرب الأولى . وكانت هذه المدرسة هى التى أرهصت بميلاد الشعر الحديث .

ولقد كان باوند أيضاً رجلاً غير عادى إذا استخدمنا كلمة مهذبة ، كان غير عادى بكل المقاييس ، لا فى شعره فحسب ، ولا فى نقده فحسب ؛ وإنما فى شخصه ومواقفه أيضاً . وحياته التى دامت ٨٧ عاماً (١٨٨٥ - ١٩٧٢) نموذج لحياة الموهوبين المؤثرين ، ولعلها كفيلة بإخراج سيرة طريفة من سير الشعراء والأدباء فى هذا القرن . ويكفيها هنا أن نشير إلى أهم معلمها وأغرها فى الوقت نفسه :

ففي مطلع القرن كان قد تخرج وعمل مدرساً للفرنسية والإسبانية بالكلية التي تخرج منها في جامعة بنسلفانيا في غربي أمريكا الأوسط . وفي هذه الكلية تعلق براقصة اللباليه ، وشاع أمره حتى تنهت له الجامعة ، ففصلته من عمله ، وجاء في قرار فصله إنه : « يغالى في التشبه بأبناء الحى اللاتينى » في باريس !

ورد باوند على فصله بالاحتجاج على أمريكا كلها ، فشد رحاله إلى خارجها ، وركب البحر حتى بلغ إسبانيا ، ومنها ركب البر ماراً يحنوياً فرنسا حتى بلغ معبودة . . مدينة البندقية . . حيث قضى بضع سنوات غادرها بعدها إلى إنجلترا حيث أقام حتى عام ١٩٢١ . وقبل عشر سنوات من ذلك التاريخ كان قد أصدر أول دواوينه ، وأسس «مدرسة الصورة» والتي هو وأحبُّ الكتاب إلى نفسه . . بيتس ود . هـ . لورنس وفورد مادوكس فورد وإليوت ويند هام لويس .

في تلك الفترة كان باوند قد قام بسياحات موسعة في عدة ثقافات ولغات مثل الإسبانية والفرنسية والصينية واليابانية ، فضلاً عن إجادته لليونانية واللاتينية . ومن هذه الثقافات نهل بطريقة ذكية لا تعرف الخضوع والاستسلام ؛ وإنما تعتد بالجوانب الجوهرية التي يمكن أن تطعم اللغة الإنجليزية وتلقحها بعناصر مفيدة ، ثم امتدت اهتماماته حتى شملت الفنون التشكيلية ، وعلى رأسها التصوير والنحت ، وكذلك الموسيقى ، بل إنه اهتم بدراسة علم الاقتصاد دراسة متأنية كان بحسده عليها زملائه وعارفوه . وفي الوقت نفسه انتقل إلى باريس عام ١٩٢١ حيث أقام أربع سنوات ، وصادق شاعرها صاحب الصنائع السبع جان كوكتو ؛ كما عرف مواطنيه الروائيين جرترود ستاين وإرنست هيمنجواى .

وفي عام ١٩٢٥ عاودته نزعة المغامرة وحب الاكتشاف ، فغادر باريس إلى بريطانيا حيث تحول تحولاً خطيراً ومفاجئاً عندما شرع في مناصرة الفاشية الوليدة في ذلك الوقت . ولما ظهرت بوادر الحرب الثانية في الأفق كانت الفاشية قد تمكنت من فكره إلى حد الهجوم على وطنه ؛ مما قاده إلى تجربة خطيرة ومفاجئة أخرى ؛ إذ رحل إلى أمريكا عام ١٩٣٨ ، وهناك قبض عليه وحقق معه وأدين بتهمة الخيانة العظمى ، وكان الموت في انتظاره ، لولا أن الموت تحول فجأة أيضاً إلى مصحة عقلية أودعها ، وظل بها نحو ١٥ شهراً ، وبعدها عاد إلى أوروبا ، بل عاد إلى إيطاليا التي كانت قد تمكنت منه فظل مقيماً بها حتى وفاته !

روى أصدقاؤه وأعداؤه معاً الكثير عن خصاله ، مثلما رووا الكثير عن موهبته وأثره الخلاق : فقد ذكر الشاعر الآيرلندي ولجم بيتس أنه كان يتميز بطبيعة عدوانية منذ البداية برغم سلامة

طويته ، وأنه كان نزاعاً إلى إيذاء مشاعر غيره .

وذكر وندهام لويس أنه لم يكن واحداً بل كوكبة من البشر ذا مظهر ينذر بالسوء وغبر رحيم وطيب ! كما وصفه بيتس أيضاً بالعصبية والوقوع تحت سيطرة الكوايس في غير ميل إلى ضبط النفس .

ووصفه روبرت جريفز بأنه شاعر دجال ، ثم وصفه إليوت بأنه أكبر شعراء العصر ، بل أهدي إليه درته . . «الأرض الخراب» !

ومع ذلك كله ، وربما بسبب ذلك كله - مضى باوند في طريق لا تحيد . . طريق الشعر كما ينبغي أن يكون في نظره . وعلى هذه الطريق التي وصفها قداماؤنا بالصعوبة والطول اكتشف باوند العديد من المواهب الشابة في عصره ، ونقب عن شخصيات ظلت مغمورة حتى وقع عليها ؛ كما أهال التراب على شخصيات مشهورة مرموقة قبل عصره . وعلى هذه الطريق أيضاً . . طريق الشعر . راح باوند ينقب في الفرنسية والألمانية والإيطالية والإسبانية واليونانية واللاتينية ، بل وفي أشعار قداماء المصريين ؛ حتى خرج بالعديد من الكنوز التي انعكست على شعره ونثره سواء بسواء . غير أننا نعود إلى قضيتنا الأساسية هنا ، قضية فهم باوند لفن الشعر ، وهي القضية التي سلكته في مسلك النقاد على المستويين : النظري والتطبيقي . وهي - أيضاً - القضية التي تدخلنا في مجال آخر من المجالات التي دار فيها قلم باوند . . مجال النثر ؛ فهو لم يكن شاعراً فحسب ، وإنما كان أيضاً نائراً من طراز خاص يتصل نثره بالشعر من نواح كثيرة كما سنرى . ولعل نظرة سريعة نلقها على عناوين مؤلفاته النثرية تطلعنا على مدى اتساع وعمق الطريق التي اختطها :

- مسرح النو الكلاسيكي في اليابان .
- كونفوشيوس : المتأمل العظيم .
- القصائد الكونفوشيوسية .
- من كونفوشيوس إلى كمنجز .
- قصائد حب من مصر القديمة .
- باوند / جويس : خطابات ومقالات .
- كيف تقرأ ؟
- ألف باء القراءة .

يتضح من هذه القائمة أن باوند قد ترجم الكثير من النصوص إلى الإنجليزية ، وأنه قدم إلى

هذه اللغة عدة متخبات من الشعر العالمي ولا سيما القديم منه ؛ كما يتضح أن الكتّابين الآخرين يتعلقان بالقراءة والتذوق في الأدب بوجه عام والشعر بوجه خاص ، ولكنّ ثمة كتاباً آخر لم نصفه إلى هذه القائمة ، وهو كتاب كتبه باوند ونشره متفرقاً ، وأعاد نشر بعضه في الكتّابين الآخرين في القائمة السابقة ، ثم جاء تلميذه إليوت فجمعه وقدم له . وسيكون حديثنا التالي عن قضيتنا الأساسية هنا من واقع ذلك الكتاب . عنوان الكتاب : المقالات النقدية لازرا باوند^(٢٠) ، وقد نشر لأول مرة عام ١٩١٨ ، وأعيد طبعه عدة مرات آخرها هذه الطبعة المزيّدة التي ظهرت عام ١٩٦٨ عن دار «الانجهاات الجديدة الأمريكية للنشر» . وهي في ٤٦٤ صفحة من القطع المتوسط .

وقد أشاد إليوت في مقدمته لهذه المجموعة من المقالات بالأهمية الأساسية لكتابات باوند النقدية في تطور الشعر إبان النصف الأول من القرن العشرين ، ولخص أهميتها في ثلاث خصائص :

١ - أن باوند قد قال الكثير عن فن الكتابة وفن كتابة الشعر على وجه التخصيص مما يحتفظ دائماً بالسداد والفائدة .

٢ - أن باوند قد قال الكثير مما يتصف بأنه وثيق الصلة بمجالات العصر الذي كتب فيه .

٣ - أن باوند لم يفرض على انتباهنا أدباء أفراداً فحسب ، وإنما فرض أيضاً مناطق بأكملها من الشعر لا يمكن نقد المستقبل أن يتجاهلها .

وأضاف إليوت إلى ذلك قوله : إن باوند وسع نطاق النقد وأضاف إليه من عنده حين قيم أدباء مغمورين وآداباً مغمورة ، وحين رد الاعتبار لأدباء أسىء تقديرهم .

ويقول إليوت موضحاً : «لقد كان دائماً - وفي اللقاه الأول - معلماً وداعية ، وكان دائماً يلح على اكتشاف الطريقة التي ينبغي أن يكتب بها الشعر ، لالئفسه وإنما لغيره ؛ وكان لا يكتفى بأن يتيح هذه الفوائد للناس ؛ وإنما كان يصبر على توصيلها للغير» .

وتحدث إليوت عن علاقة شعر باوند بنثره أو بنقده إذا شئنا الدقة فقال :

«من الضروري أن نطالع شعر باوند حتى نفهم نقده ، وأن نطالع نقده حتى نفهم شعره . . . إن مقارنة شعره الباكر بشعره الأخير لا بد أن تقدم دليلاً كافياً على مدى ما تعلمه هو نفسه من تأملاته النقدية ومن دراسة الأدباء الذين كتب عنهم» ، واختتم إليوت حديثه بقوله :

« أرجو أن يوضح هذا المجلد أن النقد الأدبي عند باوند هو أهم نقد معاصر من نوعه ، وربما يكون هو النوع الذى لا نستطيع الاستغناء عنه من حيث الجودة والحيوية وإلقاء الضوء الجديد على أدب عصرنا » .

غير أننا لن نلجأ فى هذا السياق إلى شعر باوند لنطالعه معاً حتى نفهم نقده كما قال إليوت ، وإنما سنكتفى من هذا النقد الموسع للشعر بالجانب النظرى الذى شغل من الكتاب نحو ربعه ، وهو الجانب الوحيد الذى يمكن أن يفيدنا فى لغتنا غير الأوربية ، وهو أيضاً الجانب الوحيد تقريباً الذى تجلت فيه موهبة باوند على التشريع للشعر والشعراء . فإذا قال إذن ذلك المشرع العظيم إزرا باوند ؟

فى المقال الأول بعنوان « التأمل فى أحداث الماضى » تناول باوند الكثير من الشئون أو الشجون التى تتعلق بالشعر والشعراء ، وقد استهله بالحديث عن تجربته مع مدرسة التصويريين التى أشرنا إليها فى مطلع هذا السياق ، فقال : إنه فى ربيع أو أوائل صيف عام ١٩١٢ اتفق مع هيلدا دوليتل وريتشارد ألدنجتون على مراعاة ثلاثة مبادئ فيما يكتبونه من شعر :

- ١ - تناول المباشر للشيء سواء كان هذا تناول ذاتياً أو موضوعياً .
- ٢ - عدم استخدام أية كلمة على الإطلاق لا تساهم فى العمل المكتوب .
- ٣ - التأليف على أساس تتابع الجملة الموسيقية لا على أساس تتابع البندول .

ولكن : ما الصورة هنا ؟ يقول باوند تحت عنوان فرعى موجه للشعراء فى صورة « بعض المحاذير » : إن (الصورة) هى التى تقدم مركباً ذهنياً ووجدانياً فى لحظة من الزمن ، وهذا التقديم الفورى الخاطف هو ما يتيح لنا فى حضور أعظم أعمال الفن ذلك الإحساس بالتححرر المفاجئ ، ذلك الإحساس بالتححرر من حدود الزمان والمكان ، ذلك الإحساس بالنمو الفجائى . وتقديم صورة واحدة فى العمر خير من تقديم مجلدات من الصور . . . ولكى تبدأ فما عليك إلا أن تفكر فى الافتراضات الثلاثة (التى تتطلب تناول المباشر والاقتصاد فى الألفاظ وتتابع الجملة الموسيقية) لا باعتبارها معتقداً أو فكرة جامدة - إياك أن تعتبر أى شيء فكرة جامدة - وإنما باعتبارها حصيلة التأمل الطويل الذى قد يستحق النظر حتى لو كان منقولاً عن شخص آخر . ولا تلتفت إلى نقد أولئك الذين لم يبدعوا عملاً أدبياً ذا قيمة » .

ويمضى باوند فى طرح محاذيره للشعراء فيقول عن اللغة :

« إياك والتجريد ، إياك أن تروى فى شعر ردىء ما قد تم بالفعل فى نثر جيد ، لا تتخيل أن فن

الشعر أبسط من فن الموسيقى . »

وعندئذ يصل باوند إلى الوزن والقافية فيقول :

«لا تكن (خيالياً) ، دع ذلك لكتاب المقالات الفلسفية القصيرة ، ولا تكن وصافاً ، وتذكر أن المصور يستطيع أن يصف منظرأ أفضل بكثير مما يستطيع ، وأن من واجبه أن يعرف الكثير عن المنظر ، فكر في طريقة العلماء أكثر مما تفكر في طريقة وكالة إعلان عن صابون جديد . إن العالم لا ينتظر تنصيبه عالماً عظيماً ما لم يكن قد اكتشف شيئاً ، إنه يبدأ بتعلم ماتم اكتشافه بالفعل ، ثم ينطلق قداماً من هذه النقطة ، وهو لا ينتظر من أصدقائه أن يثنوا على نتائج تجارب تلميذه الجديد في الفصل .

وباختصار عليك أن تسلك كموسيقى ، موسيقى ممتاز حين تعالج في فنك المرحلة التي لها نظائر في الموسيقى ؛ فالقوانين التي تحكمك هي نفسها القوانين التي تحكم الموسيقى ، ولا تسرى عليك أى قوانين أخرى»

ويجمع باوند بين الوزن والرمز والتكنيك والشكل في صعيد واحد ، ولكنه يبدى رأيه في كل على حدة :

«أما الوزن - فإني أعتقد في (الوزن المطلق) أى وزن الشعر الذى يناسب - على نحو دقيق - الانفعال أو ظل الانفعال المراد التعبير عنه .

ويجب أن يكون إيقاع الإنسان قابلاً للتفسير ، ومن ثمة يكون في النهاية إيقاعه الخاص في غير تزييف أو قابلية للتزييف .

وأما الرموز - فإني أعتقد أن الرمز المناسب والسليم هو الشيء الطبيعى ، بحيث إنه إذا استخدم الإنسان (الرموز) فلا بد أن يستخدمها بحيث لا تكون الوظيفة الرمزية غير مفهومة ، وبحيث لا يضيق المعنى والقيمة الشعرية للفقرة على الذين لا يفهمون الرمز بهذه الطريقة : أى الذين يعتبرون أن الصقر مثلاً هو الصقر ، وأما التكنيك - فإني أعتقد التكنيك الذى يكون اختباراً لإخلاص الإنسان . .

وأما الشكل - فإني أعتقد أن ثمة مضموناً «سائلاً» وآخر «متجمداً صلباً» : بمعنى أن بعض القصائد قد يكون لها شكل مثلما يكون للشجرة شكل ، وبعضها يكون له شكل الماء الذى يصب في قارورة ؛ كما أعتقد أن لأشد الأشكال تناظراً استخدامات معينة ، وأن عدداً هائلاً من الموضوعات لا يمكن إخراجه بدقة ، ومن ثمة بشكل مناسب ، في أشكال مناظرة .

ويطرح باوند عدة أفكار تتعلق بالشعر والشاعر قائلاً :

«إني أجد جميع أساتذة فن التصوير القدامى يوصون تلاميذهم بأن يبدعوا بمحاكاة

الروائع ، حتى يتمكنوا من تحقيق أعماهم الخاصة . أما بالنسبة لعبارة : كل إنسان له شاعر الخاص فكلما عرف كل إنسان شيئاً عن الشعر كان ذلك أفضل . . . إن التمكن في أى فن مسألة عصر . . . وإذا كان ثمة شيء ما قد قيل مرة في الأطلانتيس أو أركاديا عام ٤٥٠ ق . م أو عام ١٢٩٠ فليس من حقنا كمحدثين أن نقوله مرة أخرى ، أو أن نحجب ذكر الأموات ، فنقول ما قالوه بمهارة أقل واقتناع أقل . إن كل عصر له مواهبه السائدة ، ولكن بعض العصور يحول هذه المواهب إلى مسألة استمرار . ولم يحدث أن كتب شعر جيد بالطريقة التى كان يكتب بها الشعر منذ نحو عشرين عاماً : ذلك لأن الكتابة على هذا النحو تكشف بطريقة نهائية عن أن الكاتب يستمد أفكاره من الكذب والعرف والكليشيات لا من الحياة . ولكن الإنسان عندما يحس بأن ثمة طلاقاً بين الحياة والفن الذى يكتبه قد يحاول بلا شك أن يبعث إلى الحياة طريقة منسبة إذا وجد في تلك الطريقة خميرة ما ، أو إذا اعتقد أنه يرى فيها عنصراً يفترق إليه الفن المعاصر ، وقد يصل ذلك الفن مرة أخرى بسنده وأسرته ، أى بالحياة .

ويختتم باوند مقاله الأول هذا بالحديث عن تجربة الشعر الحر التى كانت ناشئة وقت كتابته للمقال عام ١٩١٨ . يقول :

«أعتقد أن الرغبة في الشعر الحر ترجع إلى الإحساس بالكم الذى يؤكد نفسه من جديد بعد سنين من الجذب ، ولكنى أشك في أننا نستطيع التغلب في الإنجليزية على قواعد الكم التى وضعت للإغريق واللاتين على أيدي علماء اللغة في أكثر الأحوال ، وأعتقد أن المرء لن يكتب الشعر الحر إلا إذا كان ذلك «ضرورة» . أى حين يبنى (الشيء) إيقاعاً أجمل من ذلك الذى تبنيه الأوزان الموضوعية ، أو بشكل أصح أكثر التحاماً بانفعال هذا (الشيء) .»

وقبل أن نتقل إلى المقال التالى في هذه المجموعة التشريرية من مقالات باوند يحسن بنا أن نتجاوز هذا الجزء من الكتاب الذى اختصه إليوت بعنوان «فن الشعر» ، وأن نصل إلى مقال آخر متصل بموضوع الشعر الحر في الجزء الثالث والأخير الذى اختصه إليوت بعنوان «المعاصرون» . وهذا المقال الآخر قصير نسبياً ويحمل عنوان «الشعر الحر وأرنولد دوليتش» والأخير موسيقى أمريكى هنتغاضى عن ذكر تفاصيل عنه مكتفين بما أثاره باوند من ملاحظات قيمة عن الشعر الحر والموسيقى . يقول باوند في مقاله المنشور عام ١٩١٨ .

«الشهر هو تأليف الكلمات على الموسيقى ، أما معظم التعريفات الأخرى له فهى مما يتعذر تبريره أو مما يتصف بالميتافيزيقية . وقد تختلف درجة الموسيقى أو قيمتها ، بل هى تختلف ، ولكن الشعر يلوى و«يحيف» إذا هجر الموسيقى ، أو على الأقل الموسيقى المتخيلة . . . والشعراء الذين لا يهتمون

بالموسيقى يكونون أو يصيحبون شعراء تافهين . وأكاد أقول : إن الشعراء يجب ألا يكفوا على الإطلاق عن الاتصال بالموسيقى ، أما الشعراء الذين لا يدرسون الموسيقى فهم شعراء معييون لقد فات أوان منع الشعر الحر ، ولكن من المفهوم أنه يمكن تحسينه ، ويمكن على الأقل إيقاف القليل من المناقشات البلهاء والضيقة التي تقوم على الجهل بالموسيقى ولم يحدث قط أن ادعيت أن الشعر الحر هو السبيل الوحيد للخلاص ، ولكني كنت أشعر أنه على صواب ، وأن له مكانة بين الأساليب الأخرى لكتابة الشعر

وهكذا يتضح حرص باوند الشديد على الموسيقى في الشعر باعتبارها ركيزة هامة من ركائزه ، ولأن الشعر الحر في الإنجليزية بدأ بالتخفيف التام تقريباً من الموسيقى فقد عارضه كثيرون وقتها ، وكان على رأسهم باوند وإيوت ، ولكن باوند كان أكثر تحمراً وسعة صدر ، فقد رفض في الشعر الحر تحرره من الموسيقى ، ولكن اعترف به كأسلوب من أساليب كتابة الشعر .
نعود إلى التسلسل الأصلي في مقالات باوند النقدية لنطالع في مقاله الثاني بعنوان «كيف تقرأ؟» قضية أخرى من قضايا الشعر ، هي قضية التلوق وما يتصل بها من إعلاء أو بنحس لأقدار الشعراء . وكما هو واضح فالمقال - نشر أول مرة عام ١٩٢٩ - كان نواة لكتاب باوند المعروف بهذا الاسم .

ومع أن باوند قد عنى في هذا المقال بدراسة دور معاهد العلم وطرق تدريسها للأدب فإنه خص الشعر بنصيب كبير : فهو يرى - بادئ ذي بدء - أن معاهد العلم تفرق طالب الأدب في الكثير مما ليس له علاقة بالنص الأدبي ، مثل : سيرة الأديب . ويسخر من ذلك قائلاً : « هل يطلب منا عند تدريس علم الطبيعة أن ندرس سير جميع تلامذة نيوتن الذين اهتموا بعلم الطبيعة ، ولكنهم فشلوا في اكتشاف أى شيء ؟ ثم يعرج على مشكلة اللوق بالنسبة للجديد في الأدب والشعر فيرى أن الناس عادة يتخلفون عن تلوق الجديد في حينه ، وأنهم قد يبدؤون في عملية التلوق هذه بعد أن يمر على الجديد زمن قد يصل إلى ٧٠ عاماً مثلاً !

ويتقل باوند بعد ذلك إلى الحديث عن الأدب والشعر : فهو يرى أن الأدب العظيم هو ببساطة تلك اللغة المشحونة بالمعنى إلى أقصى درجة ممكنة ، وأن اللغة في الشعر « تشحن أو تحمل بطرق عديدة » . وعلى هذا الأساس يرى أن « ثمة ثلاثة أنواع من الشعر » هي :

١ - نوع تشحن فيه الكلمات - فوق مستوى معناها العادي - بخاصية موسيقية تقود اتجاه

ذلك المعنى أو وجهته .

٢ - نوع تطرح فيه الصور على الخيال البصرى المرئى .

٣- نوع يرقص فيه العقل بين الكلمات : أى لا تستخدم فيه الكلمات لمعناها المباشر ، وإنما هو يأخذ في حسابه - بطريقة خاصة - عادات استخدام الكلمات وسياقها المتوقع : أى العناصر المعتادة التى تصحبها ، وكذلك يأخذ في حسابه عادات ألوان قبولها المعروفة وحركتها الساخرة أيضاً .

النوع الأول يمكن الأجنبي أن يتذوقه إذا كان ذا أذن حساسة ، حتى إذا كان يجهل اللغة التى كتبت بها القصيدة . ومن المتعذر عملياً تغيير مثل هذه القصيدة أو ترجمتها من لغة إلى لغة إلا بمعجزة .

والنوع الثانى يمكن ترجمته بشكل سليم تقريباً أو كامل . وإذا تميز بالجوادة فن المتعذر على المترجم أن يلحق به أى تحريب .

أما النوع الثالث فلا يترجم مع أن الموقف الذهني الذى يعكسه قد يستطاع فهمه عند نثره . وبهذا يصل باوند إلى توصية كثيراً ما ألح عليها : فهو يشدد على معرفة اللغات بالنسبة للأديب والناقد على السواء ؛ لأن الاكتشافات على حد قوله لم تقتصر على جنس دون آخر ، فإذا لم يجد الأديب وقتاً لتعلم لغات مختلفة فن الأفضل له أن يستقى المعلومات عن هذه الاكتشافات . وإذا كان الأديب ناقداً فعليه أن يبحث عن هذه الاكتشافات بنفسه .

ولأن باوند يعتقد أن الفارق الأساسى بين الشعر والنثر يكمن في عملية شحن الكلمات : بمعنى أن شحن الكلمات في الشعر أكثر منه في النثر ، فإنه سرعان ما يحاول تطبيق هذا المعيار على شعراء العصور الماضية . وقد قام بعملية غريبة لتلك العصور ؛ لكى يفرق بين الأدب المشحون والأدب غير المشحون منذ الإغريق حتى وقت كتابة مقاله .

ونكتشف من خلال عملية الغرلة هذه أن باوند لا يستبقى من الإغريق إلا هوميروس وصافو ، ومن الرومان دانتي وبعض إنتاج كافا لكانتى وجويدو ، على حين وجد في شكسبير مثلاً زخرفة وتنميقاً في اللغة كما وجد فيه إلحاحاً على الحديث عن المادة أكثر من الحديث عن الأداء . أما شعر القرن التاسع عشر في أوروبا فن رأيه أنه أقل من النثر شحناً ، بل يقول : «أعتقد أن لا أحد يستطيع الآن أن يقرأ في الحقيقة شعراً جيداً ما لم يعرف ستندال وفلوبير (وهما ناثران فرنسيان كما نعرف) . . . وعندئذ سيتعلم فن شحن الكلمات من فلوبير أكثر مما يتعلم من كتاب الدراما في القرن السادس عشر (عصر شكسبير) .

ويضيف إلى ذلك أنه منذ وفاة هاردى (توماس هاردى الروائى الإنجليزى التقليدى) انتقل الشعر إلى أمريكا ، وأن كل التطويرات في الشعر الإنجليزى منذ سنة ١٩١٠ ترجع إلى الأمريكين تقريباً !

ويعود مرة أخرى فيدعو الأديب إلى دراسة لغة أجنبية واحدة على الأقل ؛ كما يدعو الناقد ودارس الأدب في الجامعة إلى قراءة أعمال محددة ابتداء من كونفوشيوس وهوميروس وأوفيد والشعر البروفنسالى ودانتى وفيون وبانثيتيكالى وفولتير وستندال (كتاب ونصف على الأقل) وفلوبير ، (ما عدا رواية «سالمبو» ورواية «التردد») والأخوين جوناكور إلى جوتيه وكوربيير ورامبو .

وهكذا نكتشف أنه أسقط من هذه القائمة شعراء أقاموا الدنيا وأقعدوها مثل شكسبير وبودلير ، بل أسقط التراجيديا الإغريقية ، وإن كان قد عاد في موضع آخر فأوصى بقراءة سوفوكليس !

ويختتم باوند مقاله المثير هذا بالهجوم على المصطلحات الغامضة والمستهلكة التي يستخدمها النقاد ؛ كما يهاجم دورانهم «حول المادة» لا حول النص ، ويخص بهجومه أولئك النقاد الذين لا يجددون مصطلحاتهم والذين «لا يقولون للأعمى : أنت أعمى» ، بل يهاجم أساتذة الجامعة الذين «يصرفون كثيراً من الوقت على عصر مات وانتهى تماماً» دون أن يفارقوه !

وفي المقال الثالث بعنوان «الفنان الجاد» المنشور عام ١٩١٣ تناول باوند جانباً آخر من جوانب فن الكتابة ، ولا سيما كتابة الشعر ، وهو جانب الدقة في التعبير ، بمعنى إصابة المعنى بأقل الكلمات الممكنة . يقول :

«إن الفنون والأدب والشعر علوم مثلها مثل الكيمياء أما موضوعها فهو الإنسان والبشرية والفرد . وأما موضوع الكيمياء فهو المادة . . . إنها (أى الفنون والآداب) تبدأ حيث ينتهى علم الطب أو قل : إنها تتجاوز هذا العلم .» غير أن الفنون والآداب والعلوم مجتمعة لها جانبها الأخلاقي أيضاً في رأى باوند : فهو يعتقد أن الفن الرديء لا أخلاقي تماماً مثل الطبيب الفاشل أو غير الكفء ، وهذا ما ينطبق على الشعر أيضاً . وذلك لأن الفنون مجتمعة في النهاية «شاهد على الإنسان تعكس علينا طبيعته الداخلية وظروفه» .

وإذا كان الطب - كما يقول باوند - يتضمن شقين أو فنين هما : فن التشخيص وفن العلاج فهكذا حال الفنون والأدب ، ولكن فن التشخيص فيها يسمى نزعة القبح على حين يسمى فن العلاج فيها نزعة الجمال .

وبضيف : «إن نزعة الجمال هي الصحة ، هي الشمس ، هي الهواء والبحر والمطر والاستحمام في البحيرة ، أما نزعة القبح فهي فيبيون وبودلير وكوربيير وبريدسلى . وأما فلوبير فهو التشخيص على حين نجد المهجاء يمثل الجراحة» وعندئذ يصل باوند إلى الأساس الأخلاقي مرة أخرى فيقول :

« إن الفنون تعطينا أفضل معلومات لتحديد نوع المخلوق البشرى ولأن علاجنا للإنسان يجب أن تحدده معرفتنا أو مفهومنا لماهية الإنسان - فإن الفنون تقدم المعلومات للأخلاق . »
ويتنقل باوند إلى الحديث عن الفنان الجاد والفنان غير الجاد . ومن رأيه أن الأول يمثل الأقلية على حين يمثل الآخر الأغلبية ، ومع ذلك فالشاعر الذى يستحق منا هذه الصفة ينبغي أن يكون جاداً فيقول :

« من الواضح أنه من العسير أن يكون المرء شاعراً عظيماً ، فلو كان الأمر كذلك لفعله كثيرون من الناس . ومع ذلك لم يخل العالم في أى عصر من أناس تمنوا أن يكونوا شعراء كباراً ، بل إن الكثيرين قد حاولوا أن يكونوا كذلك عن عمد . »

غير أن الشعر يختلط أحياناً بالثر مما يفرض سؤالاً مثل : ما الفرق بينهما ؟
ويجيب باوند : « أعتقد أن الشعر هو أكثر الاثنتين حيوية ونشاطاً ؛ ولكن هذه الأمور نسبية تماماً مثلها نقول : إن حرارة معينة مرتفعة وأخرى منخفضة ، وعلى هذا النحو نصف فقرة نثرية معينة بأنها « شعر » : بمعنى أننا نمدحها ؛ ونصف فقرة معينة من الشعر بأنها « نثر فحسب » : بمعنى أننا نذمها .

ولما كانت جميع الكلمات التى يمكن استخدامها في الكتابة عن هذه الأمور هى كلمات الحديث (اليومى) الغامضة فن المستحيل تقريباً الكتابة بدقة علمية عن (النثر والشعر) ما لم نكتب بحثاً كاملاً عن (فن الكتابة) فنحدد كل كلمة ونعرفها مثلما تعرف المصطلحات في بحث عن الكيمياء . وعلى هذا الأساس فجميع المقالات التى تدور عن (الشعر) لا تكون في العادة رديئة فحسب ، وإنما هى أيضاً غير دقيقة ومعلومة الجدوى تماماً « وصعوبة ذلك في رأى باوند نراها في المصور مثلاً الذى إذا طلب منه الحديث عن إنتاجه عجز عن استخدام كلمات دقيقة محددة !
« إن الكتابة الجيدة - كما يقول باوند - هى التى يسيطر عليها الكاتب سيطرة تامة ، فيقول ما يعنيه بالضبط وبلا زيادة ولا نقصان . . . يقوله بوضوح وبساطة كاملين ، ويستخدم في ذلك أدق قدر ممكن من الكلمات . . . وفي البدء كانت الكلمات البسيطة تكفى مثل : الطعام ، الماء . النار . وما الشعر والنثر هنا إلا امتداد للغة ؛ فالإنسان يرغب في الاتصال بأقرانه ، وهو يرغب في اتصال متزايد التعقيد . وهنا قد تفيد الإيماءة وقد تفيد الرموز . فحين ترغب في شيء غير ظاهر للعين أو حين ترغب في توصيل أفكار معينة فلا بد أن تلجأ إلى الكلام . إنك بالتدريج ترغب في توصيل شيء أقل عربياً وغموضاً من الأفكار ، ترغب في توصيل فكرة وتوابعها المعدلة ، فكرة وحشد من آثارها وأجوائها وتناقضاتها . »

وهنا يصل باوند إلى قضية العاطفة أو الانفعال في الفن ، ولكنه يرى أن النثر لا يحتاج إلى العاطفة على الرغم من أنه يحاول تصويرها : أما الشعر ذلك الكائن الخرافي في الأساطير اليونانية الذي كان على هيئة نصف رجل ونصف حصان - فيقوم أساساً على العاطفة . والقول بأن الشاعر الغنائي قد يموت في سن الثلاثين : أى أن الطبيعة العاطفية نادراً ما تتجاوز تلك السن - قول مبني على التعميم ، ومن ثمة يخلو من الدقة .

ويضيف : « من الصحيح أن معظم الناس يتشاعر تقريباً بين سن السابعة عشرة وسن الثالثة والعشرين ، فالعواطف في تلك السن تتسم بالجدّة وتلقى الاهتمام من صاحبها الذي لا يتمتع عندئذ بكثير من العقل أو الشخصية . ولما كان الإنسان ، ولما كان عقله يغدو آلة يزداد ثقلها ، ولما كان يغدو ذا تكوين لا ينفك يزداد تعقيداً - فإنه يحتاج إلى جهد متزايد من الطاقة العاطفية حتى تتسق حركته . ولا شك أن العواطف تزداد حيوية كلما ازداد نضج الإنسان » .

ويختتم باوند مقاله هذا بالإشارة مرة أخرى إلى ضرورة التسلح بلغة أجنبية واحدة على الأقل بالنسبة للناقد ، وبخاصة ناقد الشعر .

وفي المقال الرابع بعنوان « مهمة المدرس » (١٩٣٤) يتناول باوند قضية تدريس الأدب بعامة والشعر بخاصة ، وهي قضية شغلته كثيراً وشكلتها تجربته الشخصية في التدريس بالجامعة في مطلع حياته ، فهو لا يرى في الصحافة أى خير على الأدب ، بل يتهمها بالفساد اقتصادياً أو شخصياً ، ولا يبقى أمامه إلا المدرسون ، فهم عنده الأمل الوحيد في حفظ الأدب والأدباء ، أولئك الأدباء الذين يعتبرهم « عدادات الطاقة ومقاييس البخار في الحياة الثقافية لأية أمة » .

وعنده أن الحياة العقلية للأمة ليست ملكية خاصة لأى مخلوق ، ووظيفة المدرس هي المحافظة على صحة العقل القومي ، ولكنه لا ينسى وهو في غمرة حديثه عن تدريس الأدب أن يشير إلى ذلك المرض الذي انتشر انتشار السل خلال القرن ونصف القرن الأخير ، ألا وهو مرض التجريد الذي يراه من أخطر (الميكروبات) التي تهاجم الجسم الأدبي ، ولا سيما في أعضائه الشعرية ، بل لا ينسى أيضاً أن يدافع عن الشعر ضد من يزعمون أنه يكتب للتسلية أو الترفيه !

عند هذا الحد نكون قد استخلصنا الإطار العام لتصوير باوند للشعر وفهمه له . أما المقالات

التالية فلا تهتما في هذا السياق ، فضلاً عن أنها لا تفيد قارئ الشعر غير الإنجليزي .

ولعلنا نستطيع الآن أن نلخص أركان ذلك الإطار العام لما أسميناه التصوير أو الفهم للشعر عند باوند . وأول ركن لهذا التصوير هو أن الشعر نبت الحياة ونبضها ، وإذا انفصل عن الحياة فقد سنده وأسرته : أى (تشرذ) وتاه !

أما ثاني الأركان فهو أن الشعر يقوم على أربع قوائم هي: الصورة والمعنى والموسيقى والعاطفة ، وبدون هذه القوائم لا يستقيم للشعر وجود أو حركة ، وأهم هذه القوائم هي الصورة ، وهذه ينبغي أن تكون جديدة غير مقلدة ؛ فالتقاليد كما يقول باوند في مقال آخر « نوع من الجبال نحافظ عليه وليس مجموعة من الأغلال تقيدنا » ؛ كما ينبغي للصورة أن تكون واضحة محددة ، فالوضوح عنده لا يعادى الرمز ، وأن تكون مشحونة بالمعنى مبنية على التتابع الموسيقي ، وليس على الحركة الرتيبة للبندول ، وأن يكون مبنيا مساويا لمعناها بلا زيادة أو نقصان .

وأما الركن الثالث والأخير لهذا التصور فهو أن الشعر نوع من الاكتشاف والارتياح الدائمين لعالم الإنسان ، ولكن الاكتشاف والارتياح لا بد أن يكونا مسلحين بأسلحة معينة أهمها ثقافة الشاعر: أى معرفته للتراث واطلاعه على تجارب غيره في غير لغته ، فضلاً عن خبرته بالحياة . لقد حارب إزرا باوند في سبيل هذه المبادئ التشريعية حرباً متصلة لاهوادة فيها ولا هدنة ، وحاول هو نفسه أن يحقق هذه المبادئ في شعره ، ولكن هذا موضوع آخر . ولعلنا قد لمسنا فيما سقناه من آرائه الكثير مما تميز به ذلك المشرع « الرومانى » الصارم من اتساع أفق وسعة اطلاع وخيال واستيعاب لما يقرأ ، وقاموس مفردات متجدد وخلّاق ، بل وعاطفة جياشة وجرأة وسخرية ، وهى صفات لازمت فكره وأسلوبه ، وساهمت فى أصالته وتفردته .

من قضايا الشعر الحديث وثوراته

من الكتب الجيدة التي تظهر من حين لآخر كتاب صدر بالإنجليزية في أمريكا عام ١٩٦٠ ، ثم أعيد طبعه في طبعة شعبية في سلسلة « بليكان » الإنجليزية عام ١٩٦٤ ، وبعدها توالى طبعات آخر مختلفة الأحجام والأثمان .

عنوان الكتاب : « القصيدة ذاتها » أو « القصيدة بنصها »^(٢١) ومؤلفه أو بمعنى أصبح مؤلفه أو محرره - هو ستانلي بيرنشو الذى ولد بمدينة نيويورك عام ١٩٠٦ ودرس بجامعة بيتسبورج ، ثم عمل لفترة بعد تخرجه في حقل الإعلان ، ولكنه ما لبث أن حن إلى الدراسة ، فنال الماجستير من جامعة كورنل ، وبعدها منذ عام ١٩٣٦ عمل بمقفل النشر كمحرر مسئول بدار درايدن حتى عام ١٩٥٨ ، ثم صار نائب رئيس مجلس إدارة دار هنرى هولت التي نشرت أولى طبعات كتابه هذا . وفي الوقت نفسه حاضر بجامعة نيويورك أربعة أعوام ، ولكنه يصرف معظم وقته منذ سنوات في الكتابة والتأليف ، ومع أنه قد نشر عدة أعمال نقدية فإنه معروف أيضاً كشاعر .

وقد عاون بيرنشو في جمع مادة هذا الكتاب وترجمتها ثلاثة « من أساتذة الجامعات الأمريكية هم على التوالى : ددلى فيتس أستاذ اللغة الإنجليزية بأكاديمية فيليبس ، وهنرى بير رئيس قسم اللغات ذات الأصل اللاتينى بجامعة ييل ، وجون فردريك نيمس أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة إلينوى .

وتتضمن مادة الكتاب أكثر من ١٥٠ قصيدة لنحو ٤٥ شاعراً أورياً ، أثنىها بيرنشو ومعاونوه في أصولها الفرنسية والإسبانية والألمانية والإيطالية والبرتغالية والروسية ، وزودوا كلا منها بترجمة حرفية إنجليزية - بيتاً بيت وكلمة بكلمة - مع التعليق والشرح والملاحظات عن صاحبها وطريقة النطق في لغته ، كما تتضمن هذا العدد الحافل من الشعراء الأوربيين المحدثين عبر ١٥٠ سنة ذوى الأسماء البارزة مثل هيلد رلين وريكه الألمانين ، وبودليير وفاليرى وإيلوار الفرنسيين ، ولوركا وأونامونو الإسبانين وليوياردى ودانوتزيو الإيطاليين .

غير أن هذا كله ليس بيت القصيد في هذا الكتاب الذى بلغ ٣٣٧ صفحة من القطع المتوسط ذى البنط الصغير ، وإنما بيت القصيد هو ما يثيره من قضايا تتعلق بالشعر والشعراء ، وهى هنا

Stanley Burnshaw, Ed. The Poem Itself, A Pelican Book, London, 1964.

(٢١)

ثلاث قضايا على جانب كبير من الأهمية والخطورة .

١ - قضية ترجمة الشعر .

٢ - قضية الشعر الحديث .

٣ - قضية الشعر كأداة للاتصال .

. ولأهمية هذه القضايا الثلاث وخطورتها معاً فإننا نؤثر مناقشة كل منها على حدة مع التركيز على الجانب النظرى نظراً لأن التطبيقات كلها غير عربية .

أولاً - قضية ترجمة الشعر

كتب بيرنشو مقدمة الكتاب وفيها طرح قضية ترجمة الشعر ، ويبدو أنه قد شغل بها منذ شبابه ؛ فقد أشار في مسهل حديثه إلى مقال نشره قبل ثلاثين عاماً ، واقترح فيه أن يكون تدوق الشعر المكتوب بلغة لا يجيدها القارئ عن طريق تعلم السماع والنطق (ولو بطريقة تقريبية) للأصوات التي يحتويها النص الأصلي مع قراءة الترجمات الحرفية في الوقت نفسه ؛ إذ إن الشعر جزء لا يتجزأ من اللغة النغمية (أصوات القصيدة في لسانها الأصلي) فكيف يمكن المرء إذن أن يتلوق قصيدة إسبانية بلغة غير الإسبانية ، أو قصيدة فرنسية بلغة غير الفرنسية ؟ ويعلق بيرنشو على تساؤله هذا بقوله :

. لقد ظهر المقال في وقت كان المترجمون فيه يفعلون ما يحلو لهم : كانوا « يعيدون خلق النصوص الأصلية » ا ولم تكن الطبقات التي تضم لغتين قد أصبحت مألوقة بعد ، ولا كان تعريف فروست للشعر بأنه « ذلك الذي يضيع من الشعر والنثر عند ترجمته » قد أصبح مألوفاً أيضاً .

غير أن بيرنشو ، طوال الثلاثين عاماً التي أشار إليها كان قد ازداد اقتناعاً بوجهة نظره ، فأخذ يطور الفكرة حتى استقامت في صورة منهج متكامل طبقه في كتابه هذا الذي نعرض له . يقول :

«أما بالنسبة للقارئ الذي يرغب في سماع ونطق النص الأصلي ، ولو بشكل تقريبي - فلعلنا نرشدكم بأى عدد من النقاط المفيدة ، لا فيما يتعلق بالقافية والجناس والوزن والمطلع فحسب ؛ وإنما فيما يتعلق بمظاهر التناسق والوقفات والانعطافات وألوان اللباقة الصوتية في التعبير مما يحتوى عليه النص . وليكون المنهج صادقاً مع مقصده كان على أن أوسع حتى يصبح ترجمة حرفية مضافاً إليها . التعليق - حتى يصبح مناقشة تهدف إلى تمكين القارئ من أن يفهم القصيدة وأن يبدأ في تلوقها كقصيدة . . . فما إن يبدأ حتى يستطيع أن يفحص ما شاء له الغوص . فالهدف هو أن نعينه على

دخول القصيدة نفسها .

ويتقل بيرنشو بعد ذلك إلى مناقشه ترجمة الشعر بالشعر التي تعتبر نوعاً من الترجمة للقارئ الذي يفضل أن يقرأ الشعر شعراً حتى لو كان مترجماً ، ولكنه يجد أن هذه الترجمة غير كافية لعدة أسباب : فالترجمة الشعرية إلى الإنجليزية مثلاً إنما تقدم تجربة في الشعر الإنجليزي فحسب . فهي تبعد القارئ عن الأدب الأجنبي ، وتضعه في أدبه الإنجليزي ، كما تبعد عن النص الأصلي وتضعه في نص مختلف . وفور ابتعاده عن كلمات النص الأصلي يبتعد عن شعر هذا النص نفسه ؛ لأن الكلمات هي التي تشكل القصيدة والقصائد لا تصنع من الأفكار ، وإنما تصنع من الكلمات . وبغض النظر عن براعة الترجمة الإنجليزية مثلاً لإحدى القصائد فستظل دائماً شيئاً مختلفاً ، وتكون دائماً قصيدة إنجليزية . وهذا ما عناه فروست بقوله السابق وما تعنيه أيضاً أقوال أخرى مثل قول

الإيطاليين : « المترجم خائن » . Traduttore — Traditore

ومن جهة أخرى يرى بيرنشو أن الترتيب الذي تصنعه الكلمات ليس أقل حسماً بالنسبة للمترجم من الكلمات نفسها : فحين تظهر الكلمات في سياق ما (كما في القصيدة) فإنها تشرع في بث المعنى بطريقة خاصة ، وتعمل مظاهر تفردتها - إذا صح التعبير - بطريقة انتقائية . والوضع الذي تتخذه كل كلمة في علاقتها بالكلمات الأخرى هو الذي يؤدي إلى تضخيم أجزاء من مضمونها والتقليل من أجزاء أخرى . ومع ذلك فبعض المعاني يتراجع على حين يتقدم البعض الآخر . ولكنها جميعاً تتسم بالنشاط إلى حد ما أيضاً - ذلك النشاط الذي ينقل الثراء المتعدد الأشكال في الإحساس والفكر (الإيماءات والعموض والتناقض ومستويات المعنى في المصطلحات المستخدمة حالياً) وهذا ما عبر عنه كولير يدج حين عرف الشعر بأنه « خير الكلمات في خير ترتيب » ، وحين أبدى ملحوظته المشهورة عن « حالة الأفعال غير العادية مع الترتيب غير العادي » .

ويستطرد بيرنشو في حديثه قائلاً :

إننا نتحدث اليوم عن العبارة أو الجملة المؤثرة التي يختلف ترتيب الكلمات فيها وترتيب الكلمات في النثر ، ونقول : إن كل قصيدة إنما هي تنظيم لعبارات كهذه . ولكن بعض النقاد يتجاوز ذلك فيقول : إن كل عبارة مؤثرة مجاز إيقاعي - والقصيدة سلسلة من المجازات الإيقاعية Rhythmic Metaphors التي تثير استجابة بدنية في جسد القارئ ، في عضلاته الخارجة والداخلية . ولا يتحرك معها العقل فحسب ، وإنما الجسد كله « ويعكسان » النمط الإيقاعي للكلمات . ولا شك أنه من المستحيل أن يشر المترجم هذه الاستجابة بكلمات مختلفة وترتيب مختلف

للكلمات . ولكن بغض النظر عن جميع الاتفاقات الجسدية : هل يستطيع المترجم أن يفكر مجرد تفكير في محاولة أن ينقل إلى لغة مختلفة « الترتيب غير العادي » للكلمات الأصلية ؟ وهو يرتب على ذلك نتيجة مؤداها أن ترجمة الشعر شعراً ليست هي السبيل الأفضل ، وأن منهجه في تعويد القارئ على تذوق الشعر في لغته الأصلية هو خير السبل المتاحة .

الحق - كما سنلمس عند حديثنا عن القضية الثالثة - أن بيرنشو وأصحابه قد بذلوا جهداً غير عادي في تذليل النصوص غير الإنجليزية للقارئ الإنجليزي : فهم قد زودوه - فضلاً عن النص الأصلي - بترجمة حرفية لكل بيت على حدة مع الشرح الوافي للكلمات والعبارات والإيحاءات الخاصة ، وكذلك لخصوا له طريقة نطق الكلمات في اللغة المنقول منها النص ونظام العروض فيها ، ولكن برغم هذا الجهد - ألا يدعونا ذلك إلى التساؤل : هل هذا يكفي الاستمتاع بالنص الأصلي في لغته الأصلية ؟ ألا يقتضى مثل هذا المنهج من القارئ الإنجليزي نفسه قدراً لا بأس به من الثقافة العامة ، ناهيك عن الثقافة الشعرية ؟ وإذا جاز ذلك في محيط لغات أشبه ببنات العم ، مثل هذه اللغات المتفرعة عن اللاتينية - فهل يجوز في لغات بعيدة في أصولها كل البعد ، مثل : الإنجليزية والعربية ؟ صحيح أن بيرنشو قد أدخل الألمانية إلى متخبه كما أدخل قصيدة واحدة بالروسية وكتلتها بعيدتان إلى حد كبير عن اللاتينية ومشتقاتها ، ولكن يظل السؤال قائماً : هل هي متعة للخاصة ؟

الحق أيضاً أن تفيذه لدعوى ترجمة الشعر بالشعر يحمل قدراً واضحاً من التبصر والمنطق والحكمة ، ولكن أليست ترجمة الشعر بالشعر مسألة اختيارية في النهاية لا يقدر عليها إلا قلة من الشعراء الموهوبين المثقفين ؟ لقد روى لي الشاعر الأمريكي الكبير الراحل روبرت لويل^(٢٢) كيف أنه ترجم عدة قصائد لباسترنك دون معرفة سابقة باللغة الروسية ؟ وكيف عهد بالقصائد الأصلية إلى صديق له يحميد الروسية قام بترجمتها كلمة بكلمة ، ثم صاغها لويل صياغة شعرية ؟ لقد فعل ذلك لويل بسبب إعجاب مفاجئ أحسه ازاء باسترناك وهو يقرأ له بعض ما ترجم من شعره ، فكان أن طالب صديقه بترجمة المزيد منه . وهذه حالة فردية بلا شك أساسها اختياري محض ، فهل نخجها ؟ لا شك أن بيرنشو لم يطالب بذلك ، ولكنه لا يرى فيها عدلاً ، فما فعله لويل ينتمي في النهاية - بمنطق بيرنشو - إلى لويل نفسه ، وإلى اللغة الإنجليزية ، لا إلى باسترناك أو اللغة الروسية . ولكن ألم يكسب لويل مؤثراً جديداً ؟ ألم يكسب قصيدة أو عدة قصائد جديدة ؟ ألم يخرج في النهاية بديوان كامل ضم إليه قصائد باسترناك وقصائد بعض الشعراء الآخرين ممن أعجب

(٢٢) (عندما يتحدث الأدباء) سلسلة اقرأ . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٧ . ص ٥٩ .

بهم؟ ألم يكسب تراث اللغة الإنجليزية والشعر الإنجليزي أثراً جديداً؟ وهل قضى ذلك كله في النهاية على قصائد باسترناك وغيرها أو على إمكان تذوق القارئ غير الروسي لها على منهج بيرنشو؟ الحق أخيراً أن هذا المنهج الذى اختطه بيرنشو لا غبار عليه وإن هو فى النهاية إلا باب جديد قد فتح أمام الشعر العالمى وقراءته المجاهدين، أو طَبَّقُ جديد قد وضع على مائدة الشعر لتقديم الشعر بذوق معين. وهو منهج صار له اليوم طلاب ومريدون كثيرون. فقد انتشرت منذ صدور هذا الكتاب منتخبات الشعر التى تطبع محتوياتها بلغتين أوربيتين ولا سيما فى الإنجليزية.

ثانياً - قضية الشعر الحديث

الشعر الحديث . . عبارة تتردد كثيراً فى الكتابات النقدية الأوربية - ولا سيما الإنجليزية - منذ ثلاثينيات هذا القرن، وهى نفسها عبارة استوقفت جيشاً من المؤرخين والباحثين، حتى وصلت إلى بيرنشو فاستوقفت بدورها، ولكنه نظر إليها نظرة تاريخية، ووضعها فى الإطار التاريخى الصحيح، وخصها بدراسة مطولة جاءت بعد مقدمته مباشرة، تحت عنوان «ثورات الشعر الحديث الثلاث» يستهل هذه الدراسة الذكية المركزة بقوله:

«لا بد لمن يفترض أن يعالج ثورات الشعر الغربى الحديث الثلاث أن يتسبه إلى تحديد مصطلحاته، ولا سيما مصطلح «الحديث» فأنا أستخدامه بمعنى تاريخى يضم مساحة من الزمن، ويوحى بالناخ الفلسفى الثقافى الذى يحدد شعراء تلك الفترة».

ويعتقد بيرنشو أن تجزئة أى عصر، ودراسة مشاهيره وأعلامه كل على حدة، أمر لا يتيح نتائج موضوعية مثل ما تتيحه دراسة العصر نفسه فى مجموعته: أى دراسة شعراء العصر فى مجموعهم باعتبارهم «شركة مساهمة».

والعصر الحديث عنده يبدأ مع نشوب الثورة الصناعية، وينتهى مع نهاية الحرب العالمية الثانية، وهذا كما يقول يمثل مساحة زمنيه عريضة أو هائلة إذا قيست بعصور محدودة مثل عصر شعراء الثريا Pleiade فى فرنسا أو الشعراء الميتافيزيقيين فى إنجلترا.

لقد عاش شعراء العصر الحديث هذا كما يقول بيرنشو فى ظل تأثير واحد لحضارة أعلنت الحرب على الطبيعة فى معركة لا تنتهى بأقل من الاستسلام غير المشروط من جانب الطبيعة نفسها، وهذا ما كان. وها نحن اللذين ظهرنا عام ١٩٤٥ لما بعدها نتنفس روح حقبة مختلفة، وعلى عقولنا يلح فرع مختلف يدعونا للتساؤل: لقد انتصر الإنسان فكيف يظل حياً؟ إنه لم يعد منذ ذلك التاريخ يتصل بالباطن والجوهر، بل ازداد اتصالاً بالظاهر والعرضى، وأصبح يعبد

الأشياء بعد أن اقتصر عبادة الله على ذكره في أيام الأحد ، ولكن هذا لم يكن ينطبق على الجميع ولا سبب الشعراء : فكلما ازداد تركيز الناس الذين يحيطون بالشاعر على الواقع الخارجى ازداد هو تحولاً إلى الداخل ، داخل ذاته . وبينما كان رجل الصناعة يتقدم في معركة مع الطبيعة ، ويبى المزيد من المصانع ويتتج المزيد من السلع ، ويجعل لكل ذلك أولوية الأهمام - كان الشاعر لا يهتم إلا بذاته الباطنة ، ويجعل منها عالماً من الارتياح الشخصى لا حدود له .

وهكذا بعد غياب طويل عاد إلى الشعر ضمير المتكلم ، ولكنه عاد هذه المرة بقوة سيادية وروح جزم وتوكيد جديدة مختلفة كل الاختلاف عما عرفه العصر الأسبق . وكان الالتزام بالذات ، ذات الشاعر - هو الخاصية الأساسية لشعر هذا العصر الحديث ، وهى خاصية ازداد اتساعها مع الزمن حتى صارت بلا حدود .

وهكذا إذا نظرنا بشكل إجمالى إلى التاريخ الثقافى الغربى فى السنوات المائة والخمسين الماضية اتضحت الصورة ، وبدت شديدة التنسيق والقابلية للتصديق :

فن ناحية نرى إقليم المجتمع على اتساعه : أى الواقع الخارجى للطبيعة بأسرها ، ومن الناحية الأخرى نرى إقليم الشاعر : الواقع الباطنى للذات بأسرها وكلا الإقليمين قد فتحا أمام الشاعر عملية اكتشاف واستغلال لا نهاية لها .

لقد انفتح ذلك الإقليم أمام الشاعر على يدى الرومانتيكية ، ثم جاءت الرمزية فكانت مجرد نمو ناضج للرومانتيكية نفسها ، بل كانت كامنة منذ البداية فى عدد من الأدباء الرومانتيكيين ، ومن ثم كانت أولى مرحلتين للحداثة ممثلتين فى الرومانتيكية وريبتها الرمزية . فإذا عن الشعراء الذين جاءوا بعد ذلك ؟

إن النقاد الفرنسيين يشيرون إلى « ثلاثة أجيال من الرمزيين » ويوحون بأن السيرالية التى عاصرت الجيل الثالث من هؤلاء الرمزيين كانت تمثل تطوراً رمزياً بديلاً . والحق - كما يقول بيرنشو - أن القرن العشرين كان هو القرن الفرنسى من حيث إنه لم يوجد شاعر غربى ذو قيمة إلا تأثر بالرمزية والسيرالية كما ظهرت فى فرنسا . فإذا إذن عن القرن التاسع عشر ؟

كان نصفه الأول أيضاً امتداداً ماضياً لقرن فرنسا بشكل مباشر (تمثل فى كمية الشعر الممتاز الذى ساهم به الفرنسيون) وبشكل غير مباشر سواء بسواء (تمثل فى تأثر الشعراء الأوربيين بالروح التى أشاعها زملاؤهم الفرنسيون) بل إن بعض الشعراء الفيكتوريين (نسبة إلى عصر الملكة فيكتوريا فى إنجلترا) ممن يبدون بعيدين عن هذه التيارات كانوا هم أنفسهم نتاجاً للرومانتيكية . فلم يحدث فى إنجلترا ولا فى أمريكا أن تغنى شاعر ذو قيمة بقىم العصر الصناعى ، وإنما حدث

العكس تماماً ، على الرغم من وجود بعض الحركات الهامشية مثل حركة المستقبلين في إيطاليا وحركة شعراء الوعي الاجتماعي في ثلاثينيات وأربعينيات هذا القرن في إنجلترا ، ولكن التيار الرئيسي للشعر الحديث ظل يتدفق باستمرار من المنبع الرومانتيكي والرمزي ، ويشق طريقه على اتساع العالم الغربي محدثاً ثلاث ثورات رئيسية .

ويتقل بيرنشو بعد ذلك إلى دراسة الثورات الثلاث في هذا الشعر الحديث ، وأولها الثورة في تركيب الجملة « (Syntax) ، وهي ثورة حمل لواءها شعراء فرنسا ابتداء من الشاعر الرمزي الكبير ستيفان مالارميه الذي قيل عنه : إنه « لوى عنق البلاغة الفرنسية » . وقد صنع في إحدى قصائده ، بعنوان « القديسة » ما لم يصنعه أى شاعر من قبل : إذ جعل القصيدة كلها جملة واحدة مكونة من ١٦ بيتاً وجعل كل بيت مكوناً من ثمانية مقاطع ، ولم يستخدم فيها سوى ثمانى شولات (،) ، وعلامة ترقيم واحدة ذات نقطتين (:) وكان مالارميه يهدف من وراء ذلك إلى تحقيق نظريته التي نادى بها في « ألا يصور الشيء ، وإنما أن يصور الأثر الذي يحدته » . وهذا نفسه ما تردد بعد ذلك في أشعار الكثيرين منذ مالارميه حتى اليوم على نحو ضيق أحياناً ، أو على نحو موسع لم يحلم به مالارميه نفسه في أحيان أخرى . فما أكثر ما تغيرت أجزاء الكلام ! وما أكثر ما أضيفت البوادي واللواحق ، وقلبت الأفعال والضمائر والأحوال والصفات وحروف العطف إلى أسماء !

أما الثورة (الثانية) فقد تمثلت في « العروض » . وترجع ايضاً كسابقتها إلى الرمزيين الفرنسيين : فالارميه وبودلير أغرما بقصيدة النثر ، ولكنها لم يجدا ما يدعو إلى الثورة على قواعد العروض الفرنسي الصارمة التي تقوم على العدد الثابت في المقاطع في كل بيت ووضع الوقفة الشعرية Caesura والتقفية الكاملة إلخ . ولكن رامبو جاء فخرق قواعد العروض : ففي عام ١٨٨٦ نشر أول قصيدة من الشعر الحر (كتبت عام ١٨٧٣) ، ثم تلاها بقصيدة أخرى . وبعدها حدا حذوه آخرون من بينهم بول لا فورج ، حتى جاء عام ١٨٨٩ ، فنشر الشاعر فييل جريفان ديواناً كتب مقدمته بنفسه ، وأعلن فيها صيحته المشهورة : « الشعر حر » . وعندئذ بدأت المعارك الصاخبة بين القلة من أنصار الشعر الحر والأغلبية من أنصار القواعد التقليدية ، ولكن أنصار الشعر الحر ما لبثوا أن نجحوا في إقرار دعواهم ، وحقق خلفاؤهم في الأعوام الستين الماضية كل ما كان متعذراً تحيله فيما يتعلق بالبيت التقليدي . وما زال الشعراء الجدد في الفرنسية والإنجليزية على السواء يدخلون على محاولات سابقهم الكثير من التجديدات والتحسينات . ولكي نتبين المدى الذي حقته ثورة العروض هذه ما علينا إلا أن نقارن بين منظر الصفحة في دواوين الشعر عام

١٩٠٠ ومنظرها في دواوين عام ١٩٦٠ ، لا في الفرنسية والإنجليزية فحسب ؛ وإنما في الألمانية والإسبانية والإيطالية أيضاً . وما علينا أيضاً إلا أن نلقى نظرة على المجالات التي تنشر الشعر في هذه اللغات ؛ لنرى إلى أى مدى سارت ثورة العروض نحو النثر في بعض الأحيان ؟ ولكن بعيداً عن العروض التقليدية في معظم الأحيان ، بل إن مصطلحاً مثل « الشعر المتجه نحو النثر » Prose-Directed Verse كان أكثر ظهوراً في بعض اللغات مثل الفرنسية .

ولم تقتصر هذه الثورة العامة في العروض على القصائد ذات المؤلف المعروف ، بل تحطتها إلى الأغاني الشعبية وما يفنى بمصاحبة أحدث التيارات الموسيقية . وأصبح للقصيد في كلا الاتجاهين الفصيح والعامي - تراكيب متباينة في الصوت ونظام الجملة وما إلى ذلك . وأصبح تذوق القصيدة عملاً مختلفاً تماماً لا تؤدي فيه المعرفة النقدية أى دور .

وأما الثورة الثالثة ففيها نواجه أقسى المارك النقدية ، حيث تمثل الفوران في الاتصال الشعري بوجه عام وفي إشاراته بوجه خاص ، وحيث نلتقي نحن والنتيجة النهائية لقرار الشعراء بالتحول إلى الداخل ، ورفض العالم على اتساعه والانسحاب إلى عوالمهم الخاصة . ولأن الشاعر هنا دأب على الكتابة عن الكون الخالص في خصوصيته الذي صنعه بنفسه فلا مفر من أن تبدو إشاراته وموضوعاته وتجاربه غامضة - إذا لم تكن بلا معنى - بالنسبة لنا نحن الذين نعيش خارج هذا الكون الخاص حتى إذا حاول القارئ النفاذ إلى داخل هذا الغموض لم يجد أى عون من الشاعر نفسه ؛ فقد أصبح الشاعر يكتب ما يخلو له ، دون ما أية عناية بمعنى إشاراته .

غير أن هذا اتهام قديم للشعر والشاعر معاً : ففي الإنجليزية نجد أعراض الغموض وتفضيله منذ عصر بن جونسون في القرن السادس عشر . وكان صامويل جونسون يقول « إن كل أديب لا يكتب لكل قارئ » ويتساءل بيرنشو : أليس من الواجب أن تنشأ ثغرة بين الطليعة وأولئك الذين في المؤخرة حتى تضيق المسافة أو تزول ؟ وإلا فكيف نفسر أن القصائد التي اعتبرت ذات مرة « صعبة » هي نفسها التي تعتبر اليوم « سهلة » ؟ إن الشعر صدق قبل أن يكون وضوحاً ، صدق عفوى فورى قبل أن يكون وضوحاً بارداً عقلياً . والشعر أيضاً شعور ، ولا بد أن يحتكم الشاعر إلى شعوره قبل أن يفكر في جمهوره . والغموض في النهاية يتضمن مشاكل أخلاقية خالصة لا يمكن أن يقرها أو يجلها إلا الشاعر نفسه .

هي ثورة في فهم الشعر وتلقيه إذن كان من نتائجها تلك « الصعوبة » التي تسم الشعر الحديث ، وهي ثورة كان لها مظاهر فرعية : فالارميه كان يقول : « إن تحديد الشيء وتسميته يعني الاستغناء عن ثلاثة أرباع المتعة التي تتيحها القصيدة . والتي تنشأ عن الارتواء بالتخمين

التدرجي . أما الإيحاء بالشيء وإثارته فهذا هو ما يسحر الخيال « ومعنى هذا كما يقول بيرنشو أن الفرق بين التسمية والإيحاء هو الفرق بين الاتصال بالقارئ ومنحه لغزاً كما يحلّه . أما ما لارميه فكان يرى أن القصيدة لا بد أن تكون « سرّاً يبحث القارئ عن مفتاحه » .

وهكذا لم تعد الكلمات تصلح لتسمية الأشياء ؛ وإنما أصبحت أشياء في ذاتها ، أشياء مستقلة منفصلة عما قبلها وما بعدها ، ولكنها تنشئ فيما بينها داخل القصيدة علاقات ، وتقوم هذه العلاقات بإحداث أصداء جديدة وغير متوقعة للكلمات نفسها ، كما تؤدي إلى معان جديدة قد لا يدركها الشاعر نفسه وهو يلاحظ تفاعلها وحياتها الجديدة المستقلة . وعلى هذه الدرب سار ما لارميه وتبعه تلميذه فاليري الذي كانت الصور عنده تنفصل عن إشارات وإيحاءاتها ، ولكنها تركز طاقة متنوعة من المعاني على القارئ أن يجهد نفسه وثقافته واستجاباته في سبيل البحث عنها بين السطور .

ويضرب بيرنشو المثل على هذا التطور الرمزي بعدة نماذج من الشعر الحديث ، ومنها هذه الأبيات والصور :

• نحن أجفان الكهوف المهزومة - للشاعر الأمريكي ألن تيت .

• شعر عظمة الوجنة القرزية ، بين البوح وعدم البوح - للشاعر الإسباني سيزار فاليوخو .

وقد كان من أثر ذلك أن تدخل النقاد بشروحهم وتفسيراتهم التي قد تدهش الشعراء

أنفسهم ، ولولا ذلك لضل القراء طريقهم !

ومن المظاهر الفرعية لهذه الثورة أيضاً مظهر آخر يعود إلى فرنسا وعدد من شعرائها الرومانتيكيين بصفة خاصة . وقد عبر عنه جيراردى نرفال عام ١٨٣٧ عندما تحدث عن رغبته في « تكثيف سنوات الحزن والأحلام والمشروعات في جملة واحدة ، أو كلمة واحدة » ، ولكنه لم ينجح في ذلك التكثيف والتركيز إلا في أواخر حياته حين كتب حفنة من القصائد حفلت بالرموز والإشارات التي لا يمكن فهمها بدون الرجوع إلى تفاصيل حياته كما صورها في سيرته النظرية الموزعة على المقالات والرحلات . وبالمثل نجد شاعراً آخر من ألمانيا هوريلكه قد حير قراءه وأصبحت كلمات مثل : الملائكة ، الليل ، النرجس عنده تستدعى من الدارسين جهداً كبيراً لتذليل معانيها وإيحاءاتها للقارئ غير الملم بتفاصيل حياة صاحبها .

أما المظهر الفرعي الأخير لهذه الثورة في تصور الشعر وتدوقه فتمثله أصدق تمثيل قصيدة « الأرض الخراب » لإليوت ، حيث نلقى الاقتباس من التراث الإنساني ، وحيث نجد السطور الأحد عشر الأخيرة في القصيدة مكونة من فقرات وعبارات تنتمي لخمس لغات مختلفة قام

الشاعر باستزراعها في شعره بنصها الأصلي دون ترجمة .

ومن هذا الباب الذي فتحه إليوت على مصراعيه دخل العديد من الشعراء المحدثين إلى التراث الإنساني بثرة وشعره على السواء . ولم يكن ذلك في يدي إليوت نفسه أداة لمجرد الزخرف ، أوحى إظهاراً للبراعة ، وإنما كان أداة لإحداث أصداء للمعنى ، بل وللشعور كما قال أحد دارسي الشعر الحديث .

وهذه المظاهر الفرعية الثلاثة للثورة في التصور الشعري تشارك في خاصية واحدة هي الغموض ، وإن كان غموض المظهر الأخير قابلاً للمداواة ببعض الجهد من الدارس في هداية القارئ إلى مصادر الاقتباس الأصلية كما يقول بيرنشو ، عن طريق الشرح أو الهوامش .

لقد دخل اللاشعور إلى الشعر الحديث أيضاً فأقام فيه قلعة راسخة . وقد لخص الشاعر جوستاف مورو أثر اللاشعور في قوله : « إني لا أؤمن بما أراه ، وإنما أؤمن بما أحسه . والمزاج الباطني وحده هو الذي يبدو لي خالداً ومؤكداً بما لا يقبل الشك » ومن ثمة فقد فتح اللاشعور عالماً جديداً للشعراء ، وأتاح لهم واقعاً جديداً أيضاً أكبر من الواقع الخارجي نفسه من خلال مزج الواقع المحسوس بالحلم . وهذا ما جذب انتباه السيراليين وتمثل لهم هدفاً يسعون إلى تحقيقه حين تجمعوا حول الشاعر الفرنسي أندريه بريتون في بيانه عن حركتهم عام ١٩٢٤ ولكننا إذا نظرنا إلى الموضوع نظرة تاريخية كما يقول بيرنشو بحق فإن السيرالية تصبح آخر المراحل الثلاث التي مرت بها عملية ارتياد اللاشعور ، والتي بدأها الرومانتيكيون ووسعها الرمزيون .

ويضرب بيرنشو أمثالا للصور السيرالية مثل :

• الخلود هو البحث عن ساعة يد قبيل منتصف الليل عند الأرض المواجهة للماء - للشاعر

بريتون .

• على الجدران الهلابة بالأوركسترات العاجزة التي ترمى آذانها المصنوعة من الرصاص ناحية

ضوء النهار متيقظة للملاطفة ممزوجة بالصاعقة - للشاعر إيلوار .

في هذه الأمثلة وغيرها - كما تقول أنا بالاكيان في دراستها عن « السيرالية : الطريق إلى المطلق » مما اقتطفه بيرنشو - نجد المستحيل قد صار ممكناً وأن « التركيب الجديد للكلمات يخلق بدوره تركيباً جديداً للوجود . . . حيث تقوم اللغة بعملية الخلق ، وتجعل الحلم غير القابل للوصف أمراً واقعاً ، وتقيم أرض الميعاد ، وتمكن الإنسان من اكتشاف المطلق » ولكن بيرنشو يعقب على ما تقوله هذه الباحثة بأن مجرد القراءة لا يجدي هنا ؛ لأن القصيدة السيرالية تتطلب من القارئ قدرة نشيطة على الخلق .

غير أن شعراء هذه الحركة ما لبثوا أن تفرقوا بعد عشر سنين من الحماس والنشاط العنيف . فهل كانت السيرالية إذن ضحية مبتسرة لخطر الحرب والفاشية في منتصف الثلاثينيات كما يتساءل بيرنشو ، أو أنها أجهدت نفسها ، ودخلت التاريخ بعد أن ساهمت في إثراء إنتاج أصحابها الذين هجروها ؟ .

لقد قال الشاعر الفرنسي بول كلوديل وقت ظهورها : إن « هدف الشعر ليس كما قال بودلير أن يغوص إلى (أعماق اللامتناهي بحثاً عن شيء جديد) ؛ وإنما أن يغوص إلى أعماق المتناهي لايجاد ما لاينضب » . وبعد بضع سنوات قال الشاعر الأمريكي والاس ستيفنز : « إن الخطأ الأساسي للسيرالية هو أنها تبتكر وتختزع دون أن تكتشف » وهذا ما يصدق على الحركات الأخرى في الشعر كما يقول بيرنشو .

ولكن إذا كان الشعر قد بدأ في التراجع عن موقفه المتطرف إزاء السيرالية فلم يكن ذلك كما يقول بيرنشو إلا وسيلة لتحقيق خطوة جديدة إلى الأمام : خطوة من نوع آخر بمساعدة المعرفة المتزايدة ، وبادراك غير دفاعي للدرس الذي تعلمه ، وهو درس يعني إن ما كان لم يكن سوى بداية .

والآن : ما ذا سيحدث بعد ذلك ؟ ما الطريق الذي سار فيه شعر فترة ما بعد الحداثة ؟ يجب بيرنشو على سؤاله هذين بقوله :

« إذا لم يكن المرء مضطراً لتحديد الدور التي ستنمو والتي لن تنمو فإنه يجرو على تأمل بدور الزمن وبعدها يغمغم في غير شجاعة بأن الثورات كثيراً ما تحولت إلى نقيضها . فأتحقق في السنوات الخمسين بعد المائة الأخيرة لم يكن فوق هذا كله في طريق مسدودة ؛ إذ ماذا تبقى للمحاولة مما تمت محاولته ؟ القليل ، ربما - أو ربما قدر كبير ، ولكن أياً كانت المحاولة فلن يقدر شعراء ما بعد الحداثة على رفض العالم ككل إلا إذا تعلموا وسائل للهروب من الطبيعة التي قد تتعرض للإبادة . لقد أفسح عصر القلق الطريق منذ بضع سنوات لعصر المسئولية : وشعر هذا العصر الأخير لا يمكن أن يتفادى الطريق الرئيسية - نحو مواجهة الذات التي إما أن تحقق سلطانها أو تموت » .

لقد عرض بيرنشو قضية الشعر الحديث في العالم الغربي - بما في ذلك أمريكا - عرضاً - ذكياً ينم عن ثقافة وخبرة كما قد اتضح لنا . ومع أنه ركز في عرضه على الجانب الجمالي . فإنه استطاع أن يستخلص من قصة الشعر الحديث عبر نحو ١٥٠ سنة أهم الخصائص التي تميزها .

ثالثاً - قضية الشعر كأداة للاتصال

نحن نعرف أن اللغة أداة للاتصال بين البشر. والشعر لغة كما نعرف أيضاً ؛ فهو إذن أداة للاتصال ، ولكن ليس بين البشر على إطلاقهم ، وإنما هو اتصال بين فرد واحد هو الشاعر ، أو المرسل ، وبين البشر على إطلاقهم ، أو ما يسميهم علماء الاتصال المحدثون : الجمهور أو المستقبل . ولكي يكون الاتصال مثمراً لا بد من وضوح الرسالة كما يقول علماء الاتصال أيضاً ، وهذه مسألة نسبية في الشعر ، ولكن الوضوح الذى نقصده هنا هو قابلية اللغة في إطارها الخارجى للفهم : أى من حيث إجادة جمهور المستقبلين لها . فكيف نتوقع مثلاً أن يحقق الاتصال غرضه من خلال قصيدة مكتوبة بالفرنسية موجهة إلى جمهور لا يعرف إلا العربية ؟

ومنجح بيرنشوكا أشرنا في بداية حديثنا يقوم على « القصيدة بنصها » دون ترجمة ، وهذه هي المشكلة : فإذا كان القارئ الإنجليزى يجد في النصوص المكتوبة باللغات ذات الأصل اللاتينى شيئاً من السمات المشتركة مع لغته ولا سيما في المفردات - فلن يتوفر ذلك للقارئ العربى بالطبع ، وهذه هي المشكلة مرة أخرى ، ولكن لأن المنهج طريف فلا بأس من رؤيته في التطبيق . وقد اخترنا نصاً واحداً للشاعر الفرنسى بول إيلوار (١٨٩٧ - ١٩٥٢) وهو شاعر كبير تغلب بين عديد من مدارس الفن ، ولكنه جعلها جميعاً « تحت حكمه » على حد تعبير ابن رشيق في « عمدته » ، وكان من أشد المؤمنين بالاتصال (بالغير) عن طريق الشعر ؛ إذ يقول : « الفن والشعر لا يكونان ذا معنى إلا باعتبارهما وسيلة للقضاء على الحدود التى تقف بين العالم وذاتى وكذلك بين الآخرين وذاتى » ويقول أيضاً : إن الشاعر يجب عليه ألا يحدق في ذاته مطلقاً فرآته هي الآخرون . وفضلاً عن هذه المعلومات فقد قدم بيرنشو للقارئ معلومات أخرى عن إيلوار قبل أن يقوم بشرح قصائده المختارة ، ومن هذه المعلومات أن الحب لدى إيلوار كان قوة جذب بالمعنى الذى كانت تعنيه كلمة (Eros) أو « العشق » في اللغة اليونانية ، وهذه القوة مهمتها جذب شخصين في عناق جسدى يؤدي إلى ميلاد فهم جديد وأعمق . ومن هنا يتحرك الحب من عبارة « أنا لك » وقد قال إيلوار نفسه لامرأة في بعض شعره : « إن حبي لك يعيدنى إلى البشر كافة » .

أما النص الذى اخترناه فهو نفسه أول قصيدة بدأ بها بيرنشو مختاراته لإيلوار ، وهى بعنوان « الملكة الماسية » أو الدينارية La Damme De Carreau وهى من أوراق اللعب المثبت فى أطرافها شكل « المَعِين » ذو الأضلاع الأربعة المتساوية غير القائمة الزوايا . وقد أورد بيرنشو نص القصيدة بالفرنسية فيما عدا بيتين رأى أنها لا يضيفان كثيراً للقصيدة ، وهما هى ذى بالعربية الحرفية :

في صِغَرِي فتحت ذراعي للطهارة . لم يك ذلك الإخفق جناحين
 في سماء خلودي ، إلا خفق قلب محب يخفق
 في الصدور المغزوة ،
 لم يعد من الممكن أن أسقط
 إنه الحب للحب فالحق أن النور يهرني .
 إني أستبقى بداخلي ما يكفي منه كي أنظر
 إلى الليل ، كل الليل ، وكل الليالي .
 إن جميع العذارى مختلفات .
 وأنا دوماً أحلم بعذراء
 أراها تجلس في المدرسة أمامي ،
 وترتدي رداء أسود .
 وحين تلتفت نحوي لتسألني عن حل مسألة
 تبليبي براءة عينها حتى ترقى لاضطرابي
 فتحيط عنقي بذراعيها
 وفي مكان آخر أراها تتركني وتُقلِّها باخرة .
 وتعامل كغريبين تقريباً ،
 ولكنَّ شبابها من الوفرة بحيث لا تدهشني قبلتها . . . (٢٣)
 وذات مرة كان العالم يوشك أن ينتهي ، ولم نعرف
 عن حبنا شيئاً .
 راحت تبحث عن شفتي بمركات بطيئة ومعانقة من
 رأسها
 وفي تلك الليلة ظننت حقاً أنني سأعيدها إلى ضوء النهار .
 ودوماً يظهر الاعتراف ذاته ، الشباب ذاته ، العينان
 الصافيتان كلتاهما ، الحركة الفاتنة ذاتها حول عنقي من ذراعيها ،
 العناق ذاته ، البوح ذاته .
 ولكنها لا تكون المرأة ذاتها .

لقد قال الورق : انا سنلتقي في الحياة ،
ولكن دون أن أعرفها .
إنه الحب للحب .

وبعد أن يورد بيرنشو النص كاملاً في لغته الأصلية على هذا النحو يبدأ في تقديم الشاعر
القارئ ، وبعدها يشرح في شرحه للقصيدة . يقول :

تعتبر قصيدة (ملكة الماس) من قصائد إيلوار النثرية القليلة جداً . وعنوانها يشير للنبوءات التي
ولع بها السيرباليون في ذلك الوقت فراحوا يقرءون الطالع في أوراق اللعب أو المصادفات .
أما الملكة التي تظهر في القصيدة في ثوب عذراء دائماً ؛ فتتمثل أولاً في صورة تلميذة بمدرسة ، ثم
مسافرة على باخرة ثم تتحول حين يحلم بنهاية العالم إلى رؤية موسمية . ومثل هذه الرؤى تزود
العاشقين من الرجال بالحب نفسه (مثلما قال القديس أوغسطين عن نفسه في « اعترافاته » : إني
أحب الحب) وكل مقطع من مقاطع القصيدة يستحضر صورة مختلفة للملكة ، كأنها سلسلة
الهذيان العفيف . والإيقاع لا يحاول أن يقرب ذلك للشعر : فالجمل مباشرة تفرض على القارئ
بصورة ملحة واقع أحلام الشاعر بما أسماه فرلين : « امرأة مجهولة أحبها وتحبني . وليست على
صورة واحدة في كل وقت ، ولكنها لا تتغير تماماً ، وتحبني وتفهمني » .

ثم يأتي بيرنشو بترجمة حرفية لأبيات القصيدة وسطورها الفرنسية ، وفي نهايتها يعقب عليها
بقوله :

« إن نهاية القصيدة تحمل لمسة حزينة ، وذلك أن هذا التجسيد للأنتي الخالدة الطاهرة
لا يبدو حقيقياً إلا في أحلام الشاعر : فا هي إلا شبح من أشباح الليل . وقوله « أعيدها إلى ضوء
النهار » يعبر عن استحالة كاستحالة مقاومة أورفيوس لإلقاء نظرة وراءه على إيريديسى . ومثل هذا
الحب يحمل تطلعاً حنينياً أكثر مما يحمل تملكاً أنانياً » . والحق أنها تجربة طريفة وممتعة في آن واحد
أن تقرأ النص بلغته الأصلية ، ثم تقرأ شروحاً وحواشي عنه مع ترجمته الحرفية بلغتك .
ومن اليسير بالطبع أن يكتفي قارئ مثل هذه التجربة بما ترجم وكتب بلغته ، ولكنه إذا كان
على شيء من الإلمام بلغة النص الأصلية فتلك هي المتعة الحقيقية ، متعة المقارنة ، واقتحام لغة
أخرى ، واكتساب خبرة جديدة بالمفردات والتراكيب في أصلها ، وبذلك تصبح القصيدة
عندئذ أداة اتصال حقيقية بين الشاعر وقارئة .

ذكريات عن الشاب العجوز

الذى زلزل دنيا الشعر

في مطلع عام ١٩٦٥ مات توماس ستيرنز إليوت عن ٧٧ عاماً ، بعد أن أقام دنيا الشعر وأقعدتها طوال نصف قرن ، وهو لم يقم هذه الدنيا ويقعدها بشعره فحسب ، وإنما ساهم نقده أيضاً في هذه الزلزلة الأرضية التي أصابت دنيا الشعر منذ ظهور كتابه النقدي « الغابة المقدسة » عام ١٩٢٠ الذى سبق ظهور رائعته الشعرية « الأرض الخراب » بعامين .

ولد إليوت في أمريكا وبذلك اعتبر شاعراً أمريكياً ، ثم هاجر إلى إنجلترا عام ١٩١٥ حيث أقام نهائياً واكتسب الجنسية البريطانية ، وبذلك اعتبر شاعراً إنجليزياً ، وهنا يكن أول مظاهر الخلاف حوله بين مؤرخي الشعر في بلدين مختلفين أو قارتين مختلفتين ، حتى إن قرار منحه جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٤٨ لم يخل من آثار الخلاف حول أحقية البلدين فيه .

وقد آثار إليوت بشعره ونقده وحياته الكثير من المعارك ، لا في موطنه الأصلي أو في موطنه الجديد فحسب ، وإنما في كل البلدان التي غزتها أفكاره وأشعاره . وإذا قيل عنه - إنه كان « عبداً مضموراً وقف بشعره على حدود التشويش والتنافر التامين ، وإنه « وقف على رأس الجمود والتحجر في النقد » أو إنه تجرّبي متطرف وجرىء في فني البديع والمصطلح الشعريين « أو إنه كان « قسيساً شاعراً يفسر مبادئ التزمت الأنجلو كاثوليكي » - فذلك في الحقيقة قليل من كثير قيل عنه ، معه أو ضده ، ولكن الذى لا يستطيع أحد أن ينكره هو أنه كان موهوباً ومثقفاً ومؤثراً إلى حد كبير .

غير أننا يجب أن نضع منذ البداية خطأً تحت الجذبة والشدة اللتين أخذ بهما نفسه منذ كان طالباً بجامعة هارفارد الأمريكية ، فشعره الباكر يعكس ما كان يسود هذه الجامعة من جو أرستقراطي يختلط بأفكار إمرسون المثالية والشك في الدين وحب الجمال ومعاداة المادية ، وكلها انعكس في شعر زملائه بالجامعة ، من أمثال ترمبل ستيكني وجورج كابوت لودج ، فطبع أشعارهم بطابع الشلل العقلي واليأس الروحي . وقد قوى ذلك كله عند إليوت بقراءته شعر بول لا فورج الشاعر الرمزي الفرنسي الذى عرف بالسخرية والهكم على نفسه ، ولكن إليوت - منذ البداية أيضاً - شغلته قضية العلاقة بين الواقع الخارجى والواقع الداخلى ، وهما بُعدان أساسيان لمعظم شعره ؛ كما شغله ما أسماه النظرية غير الشخصية للشعر . فلم يكن الشعر عنده تعبيراً عن

انفعالات الشاعر الخاصة أو شخصيته ؛ وإنما كان تعبيراً عن إنفعالات مركزة في مجموعة من المشاعر الجديدة التي يرصدها الشاعر ثم يختفي منها . فالأنافى قصيدة « بروفوك » مثلاً تنتشر كما يقول دونالد ستوفر في قصائد تالية ، حيث تتموضع مواقفها وميولها في شخصية الرجل العجوز . وبالمثل نجد في قصيدة « الأرض الحراب » تصبح نوعاً من الحساسية المنتشرة الموزعة على القصيدة كلها بحيث تطيل التفكير في المشاعر والحوادث التي تعرضها القصيدة ، وهي تتصل بهذه المشاعر والحوادث على نحو يتضمن عدم وجود الشاعر . وهذا نفسه ما عبر عنه إليوت في مقاله « التقاليد والموهبة الفردية » (١٩١٩) حين قال « إن تقدم الفنان يعنى التصحية المستمرة بذاته والانقراض المستمر لشخصيته » ؛ مما حدا بأحد النقاد إلى وصف مثل ذلك الشاعر بأنه « الشاعر الخفي » (٢٤) .

ولكن أليس ذلك كله وغيره معروفاً ومدبجاً في العديد من دواوين إليوت نفسه وكتبه النقدية ؟ أليس معروفاً ومدبجاً أيضاً في العديد من الدراسات التي دارت حول شعره ونقده ؟ وأما ما ليس معروفاً أو مدبجاً فهو عالم إليوت الخاص ، عالمه كإنسان ، فربما نجح إليوت في إخفاء شخصيته عن شعره ، وربما نجح أيضاً في دعوته إلى الاهتمام بالشعرا الشاعر ، ولكن هل نستطيع أن نفصل بين الشعر والشاعر ؟

لن نبحث الآن عن مدى صدق دعوته وتحققها في شعره . ولن نبحث أيضاً في شعره عن عناصر عالمه الخاص أو الذاتي ، ولكننا سنرجع إلى ثقة من ثقات البحث في هذا المضمار علناً نعرف شيئاً عن إليوت الإنسان . ومرجعنا هنا هو الشاعر الناقد ستيفن سبندر الذي اقترب من إليوت طوال الثلاثين عاماً الأخيرة من حياته : فقد كتب سبندر مقالاً مطولاً ممتعاً عقب وفاة إليوت جعله بعنوان « عندما أتذكر إليوت » (٢٥) ونشره بمجلة إنكاونتر الإنجليزية التي كان يرأس تحريرها في ذلك الحين ، وهو مقال مرسل إذا صح التعبير لم يتقيد فيه بترتيب معين في التواريخ أو الأفكار .

يستهل سبندر مقاله الافتتاحي المطول ذلك بتصحيح واقعة كان قد كتب عنها من قبل ، وهي أنه التقى هو وإليوت لأول مرة عام ١٩٣٠ (والصواب هو عام ١٩٢٨) بتدوة أعقبها عشاء في جامعة أكسفورد . وفي تلك الندوة جلس إليوت يجيب عن أسئلة الطلاب . وكان السؤال الذي يذكره سبندر هو : « كيف ندلل على أن العمل الفني جميل ؟ » وقد علق على السؤال طالب كان

Donald Stauffer. A Short History Of American Poetry. Dutton & Co., N.Y. 1974, (٢٤)
PP 266275.

Encounter. April, 1965. PP 3-14.

يدرس الفلسفة فقال : إنه لا يؤمن بوجود أى معيار جمالى مطلق ما لم يكن هذا المعيار هو الله ، وعندئذ حتى إبيوت رأسه - كما يقول سبندر - كأنه فى وضع الصلاة وقال : « ذلك هو ما آمنت به ا » .

ويستطرد سبندر قائلاً :

« كان ت . إس . إبيوت فى عام ١٩٢٨ قد أصبح أسطورة بالنسبة للشعراء الشباب » .
وينتقل سبندر إلى ما كتب عن إبيوت عقب وفاته فىرى فيه موقفين متعارضين بارزين :
أولها يعتبره كبير أساتذة أكاديمية فن التضمين والاسراتيجية فى نشر المؤثرات فى الشعر الحديث . وليس لمواقفه ومعتقداته فضل أكثر من إتاحة الفرصة أمامه كى يدفع إلى الأمام « حدود اللغة » .

أما الموقف الآخر فيعتبره شاعراً ثورياً يوماً ما تحول إلى رجعى فى السياسة ، ضيق الأفق (معادٍ للسامية) فى ثقافته ، نزاعٍ إلى الغموض والتزمت فى الدين .

ويعلق سبندر على هذين الموقفين : فيشير إلى خطورة تفسير تطور إبيوت على أنه نمط مفروض سلفاً ، كما يشير إلى ما كتبه الناقد فيليب توينبى فى صحيفة الأوبزرفر فى رثاء إبيوت ، وما أوحى به من أن إبيوت تطابق هو ونمط ورد زورث : أى الثورى الذى يصبح رجعيًا فيخيب أمل أتباعه ومريديه .

ويرى سبندر أن مرجع ذلك التحليل النقدى الجامد إلى تصرّحات إبيوت نفسه ، ولا سيما تصرّحه المشهور عن إيمانه بالملكية فى السياسة والكاثوليكية فى الدين ، وتصرّحه الآخر الذى سبق أن اقتبسناه منذ قليل عن تقدم الفنان : فمثل هذه التصريحات مضلل . ووضع الكاتب لا يحدده هو نفسه ؛ وإنما يحدده التفاعل بين إنتاجه وقراءه فى أزمنة مختلفة ؛ إذ إن جانباً من التأثير الذى يكون للقصيدة أو (اللوحة) لا يتمثل فيها سيقوله الناس عنها بعد أربعين سنة ؛ وإنما يتمثل فيما قالوه عنها وأحسوه إزاءها حين كتبت أو صورت .

يقول سبندر : « الحق أنه إذا كان من الواجب أن تؤخذ آراء إبيوت الشخصية فى الاعتبار فقد سمعته ذات مرة يقول لشاعرة شيلى جابريللا ميسترال : إنه حين كان يكتب « الأرض الخراب » فكر جدياً فى أن يصبح بوذيًا ولقد حل البوذى فى « الأرض الخراب » حلول المسيحى ا » .

وينتقل سبندر بعد ذلك إلى الحديث عن همومه وهموم زملائه طلاب جامعة أوكسفورد فى ذلك الوقت الذى التقى فيه وإبيوت . وكيف أنهم شغلوا أنفسهم كثيراً بالبحث عن معنى

« الحقيقى » ، وكيف أنهم قسموا الأدباء ثلاثة أقسام :

١ - قسم مشهور يتصدر المكثبات من الروائيين والشعراء السياسيين كانوا مجرد أسماء بالنسبة للطلاب في أواخر العشرينيات ، يحترمونهم ولا يقدرّون على فحصهم فحاصاً نقدياً ، ولا يشعرون بأنهم يمسون حياتهم بأى شكل . ومن هؤلاء شعراء عصر الملك جورج الخامس .

٢ - قسم يضم الأدباء التجريبيين الذين لا يهتمون إلا بالتجديد بأى ثمن ، وهؤلاء ربطهم سيندر وزملاؤه بجميع المدارس الجديدة في النحت والتصوير والموسيقى والفن في باريس وبرلين ، ومنهم جرترود ستاين الأمريكية وإديث سيتول وأ . أ . كمنجز الأمريكى ، وجيمس جويس إلى حد ما وإزرا باوند .

٣ - قسم يضم الأدباء ممن اهتموا بشكل مباشر أو غير مباشر بمشكلة الحياة التي كان يحياها سيندر وزملاؤه في ظل تاريخ حقيقى ، ولكنه صعب الفهم إلى حد بالغ ، وكذلك ممن اهتموا بمشاكل الحياة الحقيقية ، ومنهم جيمس جويس في « عوليس » ود . هـ . لورنس وفورستر ويتنس وإليوت .

ويعلق سيندر على ذلك بقوله :

ومن ثمة كانت « الأرض الخراب » مثيرة في المحل الأول ؛ لأنها كانت تتعلق بالحياة التي أحسننا أنها حقيقية . . ولا شك أنها بالنسبة لنا عام ١٩٢٨ كانت تحمل إعلاناً ، فقد أعلنت الحكم بالموت ، وكان لدى الشاعر أيضاً إحساساً بمشاكلنا ؛ فقد كان الجنس يبدو عنده شيئاً قدراً ، يرتبط « بالجوارب والشباشب وقمصان النساء القصيرة والملشدات » وكان الشاب الأحمر الذي باغت « بيت الكاتبة على آلة الكاتبة وقت تناول الشاي » يشبه إلى حد كبير أى طالب كان يسافر إلى لندن ويستقدم ساقطة في غرفة ، ثم يعود بالقطار الذي أطلقنا عليه اسم « الزانى » فيقفز في الوقت المناسب على سور الكلية ويدخل .

يقول سيندر :

لقد ربطنا « الأرض الخراب » في أذهاننا بالأعمال الحديثة العظيمة التي تناولت الدمار والشر مثل : كتاب « سدوم وعمورة » لبروست والعديد من الروايات الألمانية التي كانت تظهر في ذلك الوقت ولا سيما رواية « السائرون نياما » لهرمان بروخ ، والفلسفات الجارية وقتها عن الهلاك والزوال مثل كتاب « سقوط الغرب » لشينجلر المشكوك فيه الآن .

ويتنقل إلى قضية أخرى أملت بإليوت في منتصف الثلاثينيات وهي اتهامه بالعقلانية وطغيان الثقافة على شعره ، ويعرض لعدة آراء حول هذا الاتهام ، ثم يفندوها جميعاً ، ويتمها بالغباء

والتقصير عن فهم الشعر ، ثم يؤكد أن غلطة المتهمين الأولى هي أنهم ظنوا أن العقل بالضرورة بارد . ويعلق بقوله : « لو كان إليوت بارداً لما انسقنا وراءه » ويشير إلى غنى « الأرض الخراب » بالموسيقى واللغة الطيبة في يد الشاعر ؛ مما هو نادر في الشعر ، الأمر الذي يجعل الشعر عاطفة عند القارئ .

غير أن هذا كله يشكل صورة ذهنية لإليوت كما يقول سبندر بحق ، فهاذا عن الصورة الشخصية ؟ يجب سبندر : « كانت حياته الخاصة بالنسبة لنا تلتخص في بيته القاتل : « التجرؤ المروع على الاستسلام للحظة » وبغض النظر عن حله « المقلمة بقلم رفيع » ومظلمته الملمومة وشعره القصير ووظيفته العادية في البنك . . . فقد حلت صورة رئيس تحرير مجلة Criterion (المعيار) محل صورة الموظف الصغير في البنك . وكان فقدان الجاذبية الرومانتيكية يعرض عنه بإمكان أن ينشر إليوت لصاحبه ويلاقيه .

ثم يرسم سبندر جانباً هاماً من جوانب إليوت ، وهو احتفاله بالشعراء الشباب وعنايته بهم على الرغم من الحرب التي يشنها عليه بعضهم . وقد كان في ذلك يفوق أى شاعر آخر من شعراء جيله ، بالإضافة إلى بيته المفتوح للجميع . ومع ذلك كان كتماً ، ساخراً حذراً بعض الشيء ، حريصاً بعض الشيء ، وربما كان يمثل إليوت الذى ألقى عليه إزرا باوند اسم « المتأوت العجوز » .

ويروى سبندر قصة لقائه الثانى بإليوت ، وكان ذلك بأحد المطاعم عام ١٩٣٠ . وفي ذلك اللقاء سأله إليوت عن موقفه من إنتاجه ؛ فأجاب بأنه يريد أن يكون شاعراً ، وأن يكتب في الوقت نفسه قصصاً وروايات . فقال إليوت : إذا أراد أحد أن يكتب الشعر فلن يستطيع أن يكتب شيئاً آخر . قال سبندر : وما رأيك في توماس هاردى ؟ أجاب إليوت بأن قصائد هاردى كانت من صنع هاو . فقال سبندر : وما رأيك في جيته ؟ فأجاب إليوت : « كنت دائماً أعتبر جيته على طرف نقيض مع هاردى » ويعلق سبندر على ذلك بأن إليوت في ذلك اللقاء لم يكن جاداً تماماً . فقد كتب إليه بعد ذلك في مارس ١٩٣٢ يبلغه أنه يجب شعر جيته ، ويمل معظم نثره باستثناء كتابه العادى « محادثات مع إيكمان » وكان جيته في ذلك الوقت محل احتفال بذكراه المثوية (ذكرى وفاته) فعلق إليوت على ذلك في رسالته لسبندر قائلاً : « وما أكرهه أساساً بالنسبة لجيته هو أن تقام له ذكرى مثوية . فأنا دائماً أكره أى شخص لحظة الاحتفال بذكراه المثوية » . كان إليوت كما يقول صديقه وتلميذه يتحدث عن الشعر كأنه يتحدث عن عمل جليل . لم يكن يتحدث عنه كما لو كان شيئاً ثانوياً بالنسبة لمن ولد بموهبة شعرية . وكثيراً ما كانت تتردد على

أسنة شعراء عصر الملك جورج عبارة : « في هذه الأبيات شاعر حقيقي » ، وهى عبارة لم تكن تعنى أى شىء عنده . فالسؤال عنده هو : « هل هذه الأبيات شعر ؟ » فقد كان الشعر عنده يتطلب التركيز والتكريس والإنتاج . وكان ثمة مكان أيضاً للسحر والإلهام ، ولكنى اعتقد أن من الأمور التى ميزت إليوت من شعراء عصر الملك جورج أنهم اعتقدوا أن الإلهام والسحر يسبقان الإنتاج ، على حين اعتقد هو أن الإنتاج يسبق السحر والإلهام .

ومن الأمور التى قد تحول دون كتابة الشعر أو قد تخشن كتابته أن يملأ الشاعر ذهنه بإيقاعات النثر القصصى . ويضيف سبندر : أما الشئ الآخر الذى أذكره من ذلك الغداء الأول فهو إجابته لسؤالى عن المستقبل الذى يتبأ به لحضارتنا ؛ إذا قال : إنه القتال المميت ! سيقتل الناس بعضهم البعض فى الشوارع !

وعلى الرغم من أن هذا اللقاء قد تكرر ، وان سبندر كان يتردد عليه بصحبة زوجته : إما فى شقته التى شاركه فيها صديقه الحميم ومستشاره جون هيوارد ، وإما فى شقته التى شاركته فيها زوجته (الثانية) ، ولكنه انقطع عن زيارته فى بيته بين عامى ١٩٣٠ ، ١٩٣٩ . ومع ذلك يروى سبندر أنه لم يعرف إليوت جيداً على الرغم من أنه عرفه فترة طويلة : فقد كان ميالاً إلى السلطة : بمعنى أن يجلس وحوله أصدقاؤه ، فيشعر أنه سلطان وأنه مقدم . ومع ذلك أيضاً كان رقيقاً دائماً وعطوفاً مع سبندر ، غير أنه أيضاً كان لا يكشف عن نفسه أو عن مشاعره أو شخصيته فى علاقاته .

وكان إذا تحدث مع شخص بدا جافاً ومباشراً ، وإذا طرق أحدهم موضوعاً تافهاً عن الجو أو التخفيضات فى أثمان الشعر مثلاً حلاله أن يتتبع الحديث باهتمام ويحوار مباشرة لا يحمل أثراً للفن أو الإيقاع ، ولكنه كان يبدو فى أحاديثه مع سبندر حريصاً على الإيقاع والفن . وكان إذا ضحك مال برأسه إلى الأمام ونظر إلى أسفل نحو المائدة أو نحو الأرض ، وبدا كمن يقهقه إلى الداخل ؛ كما كان يتميز بالقدرة الغريبة على التعليق الحاد بلا مكر وبجذب تقريباً ولكن فى الصميم . كان إليوت معجباً بالشاعر أودن أكثر من إعجابه بأى شاعر آخر من جيل سبندر كما يقول سبندر نفسه ، وكان صديقاً حميماً لهربرت ريد ومع ذلك لم يمنعه الإعجاب لأودن أو الصداقة لريد من انتقادهما . وكان أيضاً شديد الاهتمام بالآخرين ، يقول سبندر :

« أبلغنى ذات مرة أنه كان يشعر دائماً بالضيق والتعس ؛ لأن أحد معاصريه من زملائه فى هارفارد - وهو كونراد أيبكن - لم يحقق نجاحاً يذكر كشاعر . وعلق على ذلك بقوله : كنت أعتقد دائماً أنه وأنا متساويان فى الموهبة ، ولكنى تلقيت قدراً كبيراً من التقدير ، على حين لقي هو الإهمال . لا أستطيع أن أفهم ذلك . يبدو أمراً غير عادل . إنه يقلبنى دائماً » ويمضى سبندر فى

ذكرياته عن إليوت فيقول .

إن المراوغة التي يتسم بها شعره وشخصه قد شافت أبناء جيله من الشعراء الشباب . ويروي عن شاعر شاب كان طالباً في الجامعة ، ويدعى وينارد براونى حاول عام ١٩٣٠ أن يلاقى إليوت ، فذهب إلى بيته ، حيث فتحت له الباب سيدة سألته عما يريد ، وعندما سمعت اسم « إليوت » صرخت في وجهه قائلة : لماذا ؟ آه ؟ لماذا ؟ أيريدون جميعاً أن يقابلوا زوجى ! ثم صفقت الباب في وجهه !

ويضرب سبندر المثل على هذه المراوغة التي تصل إلى حد الطرافة بقصة لقاء إليوت بالموسيقار سترافنسكى في لندن ، حيث تبادلوا الطرائف عن حياتهما : فروى سترافنسكى أنه يعانى من « غلظ » دمه . وروى إليوت وهو شارذ الذهن واقعة قال عنها : أذكر حين كنت في هيدلبرج في شبابه أنني ذهبت إلى طبيب ففحصنى وقال : « إن دمك يا مستر إليوت هو أخف دم فحصته في حياتى » ! وكان سترافنسكى في ذلك اللقاء قد « سرق الكاميرا » كما يقولون واستأثر بالجلسة ، ولكن سبندر تذكر في معرض الحديث عن الشهرة والمعجبين والجاهير يوم يتحدث إليوت إلى ١٤ ألف نسمة في اجتماع بلويزفيل في أمريكا فأجاب إليوت : « لم يكونوا ١٤ ألفاً ، وإنما كانوا ١٣٥٢٣ شخصاً . وعندما صعدت إلى المنصة التي أقيمت في أكبر استاد رياضى هناك أحسست كأننى ثور صغير جداً يمشى في ساحة مصارعة هائلة ! وما أن بدأت الحديث حتى وجدت أن مخاطبة عدة آلاف أسهل من مخاطبة جمهور محدود جداً . إذ لا تحظر لك أدنى فكرة عما يفكرون فيه ، ولا ترى أى ملامح لأى وجه ، وتشعر بالضبط كأنك تتحدث إلى جمهور مجهول غير مرئى عبر الإذاعة ، كانوا جميعاً يلتزمون الهدوء ، ولكنى لم أستطع أن أميز رد فعلهم .

ويشير سبندر إلى جانب آخر في شخصية إليوت ، وهو جانب يتعلق بالمراسلة وكتابة الخطابات : فبعد اللقاءات القليلة الأولى بين سبندر وإليوت سافر الأول إلى ألمانيا والنمسا حيث قضى فترة من الزمن كان يرسل إليوت خلالها ، ويروي أن خطابات إليوت إليه كان يغلب عليها دائماً طابع جاف وغير شخصى ، ومعظمها كان يدور حول النشر ، وفيها أيضاً كان يلح على فكرة أساسية ترددت كثيراً في علاقته بسبندر وهي فكرة عبر عنها في رسالة له بقوله :

« أعترف أنني شخصياً لأهم كثيراً بالروايات حتى إننى أميل إلى أن أرتئى لتخصيصك الكثير من الوقت للنثر بدلاً من تخصيصه للشعر » . وكانت انتقاداته لما يكتبه سبندر « ذكية وحنوناً ومشجعة » على حد قول سبندر نفسه ، كما كان يعلق كثيراً على الموسيقى ولاسما الكلاسيكية التي يميل إليها ، ومن ذلك تعليقه حول رباعيات بيتهوفن (في رسالة مؤرخة في ٢٨ مارس ١٩٣١) حيث يقول :

« ثمة مرح سماوى أو على الأقل أكثر من إنسانى يغلف إنتاجه الأخير يجعلك تتخيل نزوله عليك كثمرة للمصالحة والراحة بعد كثير من العناء ، وأحب أن أقتبس شيئاً من ذلك فى شعرى قبل أن أموت »

ويعود إلى جانب التدين عند إليوت فيشير إلى ما سبق أن أبداه حول اتفاقه مع الآخرين على « رجعية » إليوت ، ولكنه يشير أيضاً إلى خطاب قد بعث به إلى إليوت فى ربيع ١٩٣٢ ، وهاجم الكنيسة فيه ، ولكن إليوت فاجأه بالتعليق على الخطاب فى حديث إذاعى معتذراً عن عدم استئذانه ، ثم أرسل له رداً أجاب فيه عن النقاط التى أثارها وأوضح أن الدين إذا صح أن يكون ملاذاً للهاربين من الصراع الاجتماعى فهو ملاذ أقل خطراً وتأثيراً مما يفعله الآلاف الذين « يهربون عن طريق مطالعة الروايات ومشاهدة الأفلام ، أو - فى أحسن الأحوال - عن طريق القيادة المجنونة للسيارات أو الطائرات ، مما من شأنه أن يجعل الأحلام نفسها غير ضرورية » . ثم تساءل فى خطابه ذلك : هل كان سبندر يعنى ما يقوله عندما ربط « العفة والذل والنظام » بكنائس المدارس ؟ وعلق على ذلك بقوله : « إذا عرف الناس حقيقة ماذا تعنيه الكلمات سجنوا قائلها أو نفوهم » : ويعلق سبندر هذه المرة بقوله : « إن أحداث السنوات القادمة فى ألمانيا (وأحداث اليوم فى جنوب أفريقيا) تثبت أن لذلك نصيباً من الصحة » .

ومن أطرف ما كتبه إليوت من تعليقات فى رسائله لسبندر ذلك التعليق على نقد شديد كتبه سبندر لمحاضرة إليوت المعروفة باسم « استخدام الشعر واستخدام النقد » قال إليوت رداً على خطاب اعتذر فيه سبندر عن عدم رقة كلماته ومتمدحاً النقد مع شدته : « وباختصار فإن ضعفك الوحيد يكمن فى أخذ محاضراتى مأخذ الجدل أكثر من اللازم » ا
يقول سبندر :

كان إليوت إنساناً فى أعلى المستويات ، سواء فى شعره أو نقده أو سلوكه مع الغير . وأعتقد أنه من الجدير أن نفرق بين موقفه من الأدباء الشبان وموقف مجلة Scrutiny أو « التدقيق » التى كانت تحافظ على المستويات العالية وتقدمها : فقد كان إليوت يشجع الشعراء الشبان ، ويتحدث معهم ، ويكتب لهم . ولعله كان عطوفاً أكثر من اللازم ، وكريماً أكثر من اللازم ، ولعله قد ارتكب أخطاء فى هذا المجال ، ولعل المرء (وأتعمد هنا الحديث بضمير الغائب) لم يكن يستحق إحسانه وثقته .

أما مجلة « التدقيق » التى أشار إليها سبندر فكان يصدرها ويحررها الناقد والأستاذ الجامعى . ليفز مع بعض زملائه ، وكانت لا تشجع الشبان بشكل بناء على الرغم من أنها أعادت تقويم

بعض الموتى والبعض القليل جداً من الأحياء ، وكانت على العكس تماماً من مجلة Criterion أو «المعيار» التي كان يحررها إليوت من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩ .
ويستطرد سبندر قائلاً :

« وهكذا كان إليوت بالنسبة لجيلنا هو شاعر الشعراء ، وأقرب إلينا من بيتس ، مع أن بيتس قد يكون « أعظم » منه . . . وكنا نتصوره إنساناً رفيع الثقافة ، ساخراً ، واسع المعرفة ، جاداً ، ولكن من الممكن الاقتراب منه ، ودوداً على الرغم من المسافة التي يحتفظ بها إزاء الآخرين » ولم يكن يضارع إليوت في « حضوره » أمام معاصريه سوى فورستر وفرجينيا وولف على حد قول سبندر ، ولكن إليوت كان بالنسبة لأبناء جيله هؤلاء موضوعاً لسلسلة لا تنتهى من النوادر ، كان يبدو فيها « غريب الأطوار » بسبب سذاجته . ولم يكن التندر بهذه السذاجة يعنى أن معاصريه يقللون من شأن عبقريته ، وإن كانوا « لم يولعوا به كثيراً » وإن كانوا أيضاً ينكرون تدينه . لقد حير إليوت الكثيرين حول مدى انعكاس حياته الخاصة على شعره . وقد التقى سبندر ذات مرة وسيدة كانت على علاقة وثيقة بإليوت وأسرته منذ عام ١٩١٣ فسألها عن صحة علاقة تلك الشخصيات « الأنوية » التي اشتهرت بها قصائده الأولى بشخص إليوت نفسه ، وهل كانت تصوراً شخصياً له ؛ فقالت السيدة : أوه ! كلا ! لم تكن تمثله ، بل كانت شخصيات تحيلها ، وأعتقد أنها من واقع الحياة . . . كانت صوراً قلمية لما اعتقده عن الناس الحقيقيين ، ولم تكن تمثل حياته الخاصة على الإطلاق ! .

وتروى هذه السيدة التي لم يذكر سبندر اسمها أن إليوت كان في أول لقاء لها يرتدى فائلة بيضاء ، ويقف على الشاطئ شاردماً مع الأمواج ، فدهشت هى بسبب عجزه عن التعبير عن نفسه بالكلام أو إقامة علاقات شخصية . وتصورت أنه لا يعرف الكثير عن الناس على عكس زوجته الأولى التي كانت راقصة : فقد كانت مرحلة ثرثرة مقبلة على الحياة ، ثم جاء على إليوت حين من الزمن عاش فيه وحيداً بعد انفصاله عن زوجته هذه ، واعتاد أن يستعمل (مونوكل) على عينه حتى عرف بين جيرانه باسم « الكابتن إليوت » !
يقول سبندر :

« اعتاد ألدوس هكصلي أن يصف إليوت وهو يتلقى دروساً في الرقص ، فيلم سجاد شفته ، ويراقص زوجته (الأولى) بجديّة » .

ويقول هكصلي نفسه :

عندما كنت أزره في البنك الذى يعمل به كان يبدو أكثر كعبة البنك جميعاً ولاء لوظيفته ،

ولم يكن مكانه في الطابق الأرضي ولا في الطابق الذي تحته . ولكنه كان في بدروم البدروم حيث يجلس إلى مكتبه بين صف من المكاتب مع كتبة البنك الآخرين .

ويستطرد سبندر :

« كان إليوت وفرجينيا وولف يفهم كل منهما الآخر جيداً على مستوى الشعر الذي يكتبانه (من غير اللائق أن أقول هذا ، ولكني أعتقد أنها كانت ذات موهبة شعرية تضارع موهبة إليوت) . . . وذات يوم فاتحت فرجينيا وولف إليوت في موضوع دينه : هل يتردد على الكنيسة ؟ نعم . هل يتناول الطبق ليجمع به نقوداً ؟ نعم . أوه ! طبعاً ! إذن بماذا يحس حين يصلى ؟ عندئذ مال إليوت إلى الأمام وهو يحنى رأسه بالطريقة التي كانت هي نفسها أقرب إلى الصلاة (لماذا يجب على الصقر العجوز أن يفرد جناحيه) وراح يصف محاولته التركيز ونسيان الذات والاتحاد مع الله » .

ويعلق سبندر بقوله :

« ثمة كثير من النوادر الأخرى ، وأغلب الظن أن معظمها مبالغ فيه وبعضها مختلق ، ولكن السبب الذي حدا بي إلى الإشارة إليها هو أنها تعيدنا إلى جو القصائد التي كتبها إليوت قبل قصيدته « العضلات الضامرة » بما فيها هذه القصيدة أيضاً . وهذه النوادر هي الأقنعة إذا صح التعبير التي خلقها في أذهان الغير إليوت كاتب البنك بقبعته العالية والمظلة التي في يده . أما بعد عام ١٩٣٠ أو نحو ذلك ، وبعد انهيار زواجه الأول وتحوله الديني - فإن هذا الإليوت يحنى . وهذا هو سبب استغرابنا لإليوت الأسطوري القديم ، ولكننا بسماع مثل هذه الذكريات عن إليوت القديم اكتشفنا من جديد شاعر « التجرؤ الرهيب على الاستسلام للحظة » الذي استطعنا أن نخمن شخصيته على وجه التقريب عندما قرأنا « الأرض الخراب » لأول مرة .

ثم يعود سبندر إلى أول لقاء بإليوت عام ١٩٢٨ ، فيذكر أن إليوت كان يمتاز فترة عصيبة في حياته في ذلك الوقت . فقد انفصل عن زوجته التي كانت على شفا الجنون والتي جنت بعد ذلك بالفعل . ولم يكن إليوت يبوح للخارجين عن محيطه بشيء عن ذلك ، بل إنه لم يكن يكشف لأقرب أصدقائه عما يمكن أن يمر عليه الشفقة من جانبهم ، ولكن سبندر لا يعتقد أنه كان شديد التكم لحياته الخاصة كما يعتقد البعض ، ويعتقد أنه كان يبوح بها لأصدقائه المقربين مثل جيوفري فابر وفرانك مورلي وهربرت ريد ثم جون هيوارد الذي كان يطلب نصحه فيما يتعلق بإنتاجه ، وأن مديري دار فابرو فابر للنشر التي تولت نشر أعمال إليوت كلها كانوا يقدمون له النصح والعون ، ولا سيما جيوفري أحد أصحاب الدار . أما في السنوات العشر الأخيرة من حياته بعد زواجه الثاني - فقد نعم إليوت بالسعادة ، وانعكس ذلك على إنتاجه ولا سيما في مسرحيته « السياسي

الأكبر سناً» التي أشار فيها إلى سعادة وأوديب حين نفي إلى كالونا ، كما أهداها إلى زوجته (الثانية) ولكن أعماله الأخيرة عموماً لم تكن بمثل قوته ونضارته الماضية .

وينهى سبندر مقاله ذلك بالعودة إلى شعر إليوت ، فيحلل تطوره ، ويفصل بينه وبين حياته على الرغم من أنه يؤكد في النهاية أن إحساس إليوت بالسعادة والهدوء في سنواته الأخيرة قد انعكس على شعره الأخير ، على حين انعكس قلقه وبأسه القديمان على إنتاجه الباكر . ويعيدنا ذلك في الحقيقة إلى شبه الاتفاق بين نقاد إليوت ودارسيه على أنه كان يشعر بالشيخوخة المبكرة : بمعنى أنه في قصيدته المعروفة « أغنية حب . ج . الفرد بروفروك » مثلاً كان أقرب إلى الشيخ . فبدأ كمن أراد أن يظل في سجن الخمسين طوال أعوامه الخمسين الأخيرة على حد تعبير الناقد فيليب توينبي الذي يضيف إلى ذلك أن إليوت أظهر بأسه من العالم الدنيوى الحديث منذ أول قصيدة له . وقبل أن يبلغ الثلاثين من عمره كان قد أعلن بلوغه منتصف العمر (٢٦) .

نعود مرة أخيرة إلى ختام مقال سبندر إذ يقول عن دعوة إليوت لا انفصال الشاعر عن شعره والتضحية المستمرة بذاته بحيث تكون له شخصيته وعواطفه الخاصة : « إن كل ما يفعله (إليوت) هنا من ناحية هو أنه يعارض مستوى التعبير الذاتي الذي في شعر روبرت بروك مرتكراً إلى بديهة أن الفنان يجب عليه الاعتماد على التقنيات والتقاليد التي تتميز بأنها موضوعية وأنها أكبر منه ، وكذلك يجب عليه الاستسلام للماضي ، ولكن ثمة إشارة هنا إلى شيء آخر هو أن الفنان يجب أن يحارب ما في شخصيته من مواقف وميول تشوه رؤيته ، وهذه المواقف والميول في المشاعر الشخصية القوية نجدها في أدباء وافقوا إليوت على نوع الكلاسيكية الذي طرحه مثل إزرا باوند وويندهام لويس على سبيل المثال ، وهنا تصبح مشكلة إضفاء الموضوعية أكثر تعقيداً وصعوبة . ويبدو برنامج استئصال الشخصية قاصراً : ذلك أن تحقيق الموضوعية الذي لا تشوه فيه رؤية الأديب عن طريق عواطفه وانفعالاته الشخصية في المعاناة والرفض إلخ - إنما يعنى وجوب أن يخلق الأديب شخصية خارج مجال انعدام الشخصية نفسها إذا صح التعبير !

معنى هذا في النهاية أن إليوت إذا كان لم يعكس في إنتاجه أى أثر من آثار حياته الخاصة ، وإذا كان قد جاهد في سبيل استئصال شخصيته كما يقول ، فهو قد عكس - من بعيد على الأقل - ما يمكن أن نسميه المزاج العام لشخصيته نفسها ، سواء قبل تحوله إلى الكنيسة الإنجليزية أو بعدها ، وهذه هي على أية حال سمة من سمات الأدب العظيم الذي لا يحاول فيه صاحبه أن يفرض على القارئ عواطفه أو انفعالاته الشخصية دون ما أى مبرر يقتضيه المقام أو السياق .

طفل الثلاثينيات الرهيب

كان من الآثار السيئة لما كتب في لغتنا عن الشاعرت . إس . إليوت أننا قدنا نفتنح بأنه مرادف للشعر الإنجليزي الحديث ، وأن لائاني له ، وتلك مغالطة ماكان إليوت نفسه ليرضى عنها .. حقاً ، لقد رد للشعر الإنجليزي عظمتة في القرن العشرين ، لكنه كان فاتحة لعدد نابغ من الشعراء ظل هو بالنسبة لهم معلم طريقة فحسب : فقد أخذوا عنه فن الأداء وتأثروا به ، لكنهم استقلوا عنه تماماً ، بل إنهم داروا في فلك غير فلكه : فقد كانت عيناه تتجهان إلى الماضي وثقافته ، وكانت عيونهم تتطلع إلى المستقبل ، وتحاول التنقيب في ظاهر الأشياء والنفاذ إلى مكوناتها بغية فهم العالم الذي يعيشون فيه وتغييره .

وقد ظهر هؤلاء الشعراء في فترة ما بين الحربين ابتداء من عام ١٩٣٠ أى بعد أقل من عشر سنوات على ظهور أرض إليوت الخراب . غير أن ثلاثة منهم على وجه التخصيص حملوا لواء مدرسة تجديد شاملة لاتزال آثارها تتردد إلى اليوم لافي الشعر الإنجليزي فحسب ، ولكن في الشعر الأمريكي أيضاً ، وهي مدرسة « الشعر الحديث » التي ارتبطت بالسياسة والمجتمع ذلك الارتباط الذي وازن بين ردة إليوت واستغراقه في الماضي وبين متطلبات فترة ما بين الحربين والأزمة الاقتصادية التي شهدتها العالم عام ١٩٢٩ .

وكان هذا الثالث الموهوب هو ستيفين سبندر (ولد عام ١٩٠٩) ، وسيسيل داي لويس (ولد عام ١٩٠٤) ، وويستان هيو أودن الذي اختصر اسمه بالحروف كإليوت . وكان يشاركهم إلى حد ما شاعر رابع افترق عنهم بعد ذلك ، ولجأ إلى ما يشبه التصوف ، وهو لويس ماكينيس الذي توفي عام ١٩٦٤ .

غير أن أودن كان أغزر هذا الثالث إنتاجاً وأكثره تأثيراً على غيره من الشعراء وبخاصة جيل ما بعد الحرب ، بل إنه كان - كما يقول كينيث ألوت - أعظم عقل خلاق وأعظم قوة شعرية من ناحية الأصالة في الحركة الجديدة التي نشأت إبان الثلاثينيات . وقد بدأت هذه الحركة - أو المدرسة كما تواضع على تسميتها سبندر فيما بعد - بانقلاب على الذوق السائد وماتفتشى فيه من ميوعة وتشاؤم وحيرة بين الدين والواقع المحزن ، وكانت في أساسها حركة اجتماعية قامت على عدة أسس نجملها في أربعة :

- رفض الخط الميتافيزيقي الذي سار عليه إليوت .
- الارتباط بالمجتمع وضرورة فهم الواقع السائد من أجل تغييره .
- محاربة الروح الفردية وتأكيد الروح الجماعية .
- إنشاء شعر جديد يناسب العالم الجديد الذي يجب أن يقوم على أنقاض العالم القديم عن طريقة الثورة الاجتماعية . ومن ثمة يجب على الشاعر الرجوع إلى الشعب واستلهام حياته والاستفادة من لغة الحياة اليومية .

وقد لخص سبندر هذا كله في كتابه « الشعر منذ عام ١٩٣٣ » - فقال :

« كانت هناك جاعة من الشعراء حققت صيتاً واسعاً جداً كمدرسة للشعر الحديث ، ولم تكن حركة أدبية بالمعنى المتداول للكلمة .. (لكن) كانت لديها أفكار معينة مشتركة : فقد حاول أفرادها بوعي أن يكتنوا عصرين ، وذلك بأن ينتقوا في قصائدهم صوراً مختارة من الآلات والأحياء الشعبية والظروف الاجتماعية التي كانت تحيط بهم ، لقد كان شعرهم يؤكد روح الجماعة ، وينشد - وقد سيطر عليه الإحساس بالمرض الجماعي - دواء جاعياً في علم النفس والسياسة اليسارية .. إن شعرهم يعبر بدرجة كبيرة برغم يسارته عن مشكلة الليبرالي الموزع بين نموه كفرد وضميره الاجتماعي » .

لقد تلفت أودن حوله قبل أن يصدر ديوانه الأول بعامين فإذا به أمام كارثة توشك أن تدمر العالم : فقد بدأ الكساد الكبير في أمريكا عام ١٩٢٩ ، ونظر أودن فلم يجد سوى :

مداخن بلا دخان وجسور محطمة
وأرصفت موانٍ متآكلة
وقنوات مختنقة .

ومعنى هذا أن العمل والثورة ضرورتان ، فالجوع كما يقول في قصيدة أخرى لايسمح بأية فرصة للاختيار ، لا للمواطن ولا لرجال الشرطة .. والحل ٢ لقد بحث أودن كثيراً عن هذا الحل ، لكنه لم يجد في النهاية سوى الحب كحل للأكذوبتين اللتين يراهما في عصره وبلده :

أكذوبة الرومانسية في مخ
الرجل الحساس في الشارع
وأكذوبة السلطة
التي تناطح أبنيتها السحاب !

ثم لخص هو بنفسه الحل في بيت واحد من الشعر قال فيه :
إما أن يجب كل منا الآخر أو نموت !

* * *

ولد أودن في يورك عام ١٩٠٧ وأكمل تعليمه بأكسفورد ، ثم غادر إنجلترا إلى برلين حيث التقى هو ولايار عالم النفس والاجتماع الذى أطعم رأسه المفتوح مذاهب جديدة كما يقول . ولما عاد من ألمانيا عمل بالتدريس في إنجلترا وأسكتلندا ، ثم تركه إلى العمل بالأفلام التسجيلية معلقاً ينظم الشعر ليناسب اللقطات . وحين نشبت الحرب الأهلية الإسبانية عام ١٩٣٦ أسرع أودن إلى هناك ، حيث عمل ممرضاً وحملاً للنقلات في صفوف الجمهوريين . وقد تركت هذه الحرب في نفسه آثاراً بالغة أفلها أنها محت الابتسامة الرقيقة التي كان يحلى بها شفثيه ، وجعلته يؤمن بأن الظلم والطغيان لا يختص بهما مكان أو زمان دون آخر .

ومن هنا أطلق عليه لقب «بايرون عصرنا» .

وفي عام ١٩٣٧ منح الميدالية الملكية للشعر ، وقضى فترة ساح خلالها في كثير من دول أوروبا ، لكنه لم يلبث في خريف ١٩٣٨ أن شد رحاله نهائياً إلى أمريكا حيث أقام وتجنس بجنسيتها وانخرط في الجيش الأمريكى في أثناء الحرب الثانية ، وفي عام ١٩٤٥ منح جائزة الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب . وتفرغ للكتابة منذ ذلك الحين . وجعل النقاد ومؤرخو الأدب الإنجليز والأمريكيون يتنازعون عليه كما تنازعوا من قبل على إليوت الأمريكى المولد والنشأة وذلك بأن ينسبوه تارة للشعر الإنجليزى وتارة أخرى ينسبوه للشعر الأمريكى .

وأودن من الشعراء القلائل في هذا القرن الذين تحكوا في غزارة إنتاجهم ، ووازنوا بينه كما وكيفا ، فله أكثر من عشرة دواوين ، أولها «قصائد» الذى صدر عام ١٩٣٠ وآخرها «شكراً أيها الضباب» الذى صدر عام ١٩٧٤ بالإضافة إلى كتاب في الرحلات وعدد من المسرحيات الشعرية شاركه في ثلاثة منها كريستوفر إيشروود كما شاركه في أحد دواوينه الباكورة بويس ماكنيس .

وقد حظى أودن بمكانة كبيرة في الشعر العالمى المعاصر : فهو «أذكى شاعر في جيله» كما قال عنه زميله سبندر ، وشعره رقيق رشيق العبارة لا يعرف الغموض والحذلقة ، يميل إلى التركيز الشديد وبلورة الصور . وقد تركت معايشته لأفكار فرويد ونظرياته طابعاً واضحاً على شعره يتسم بمحاولته الدائبة في الغوص إلى قرار تجاربه وأشخاصه ، والاعتماد على الأحلام كمصدر من مصادر المعرفة اللاشعورية ، وله قصيدة طويلة في ذكرى فرويد قال عنه فيها :

« لم يعدُ بالنسبة لنا الآن شخصاً على قيد الحياة

ولكنه صار مناخاً كاملاً من الآراء

ندير في ظله حياتنا على اختلافها » .

وفي شعره أيضاً إلحاح مستمر على أفكار بعينها أهمها فكرتا الزمن والحب اللتان تتردد أصدأوهما في كل قصيدة تقريباً : فالزمن ليس آله بمقدار ماهو كيان بأكمله ، لا مفر منه ولاغناء عنه ، كالحب تماماً .

لكن هل ظل أودن متحمساً للسياسة كما كان في الثلاثينيات ؟ الثابت أن زميليه سيندرولويس قد ارتدا عن حماسها وتنكرا تماماً لأفكارهما اليسارية ، أما هو فقد أقام في أمريكا نحو ثلاثين عاماً ، فاز خلاها بجائزة بوليتزر في الشعر ، وكانت هذه أول مرة تمنح فيها الجائزة لشاعر أمريكي مولود خارج أمريكا ، ولكنه عاد إلى أوروبا في أواخر الستينيات ، وعاش في النمسا إلى أن أسلم الروح فيها في التاسع والعشرين من سبتمبر ١٩٧٣ . وطوال ذلك التاريخ لم يكن يقبل أن يرى نفسه كشاعر سياسي ، بل كان يكره جميع الأنظمة الشمولية التي تحتكر السلطة سواء في السياسة أو في الشعر ، ولكنه كان في شعره دائماً مثال الناقد الاجتماعي ، وما أكثر ماالتقى في هذا الشعر وأبياتٌ مثل هذا البيت الذي أشار فيه إلى إنجلترا :

بلدنا ذاك

الذي ليس فيه أحد على مايرام !

وما أكثر ماالتقى في هذا الشعر أيضاً وصور وإشارات ومعان عن العدل الاجتماعي ؛ لأنه كان يعتقد أن الشعر أساس لما أسماه « المدينة العادلة » قياساً على « المدينة الفاضلة » ، وعن طريقه يستطيع الإنسان والمجتمع أن يعرفا حقيقتها .

لقد قال إليوت في أواسط عمره عبارة مشهورة صارت مثلاً هي : « أنا ملكي في السياسة ، أنجلوسكسوني في الدين ، كلاسيكي في الأدب » ومع أن هذه العبارة لم يكن لها أدنى تأثير على موهبته الشعرية والدوقية فإنها دمغته طوال حياته .

أما بيتس الآيرلندي فقد مر بتحول جذري من الرومانتيكية إلى الواقعية ، ومع ذلك قال عنه أودن وكأنه يكتب نقشاً على حياته هو نفسه : « لقد كنت ساذجاً مثلنا فقد عاشت موهبتك كل شيء » فأودن أيضاً يعتبر مثلاً للموهبة الكبيرة التي تكتسح كل شيء في طريقها ! وإذا كان أودن قد بدأ حياته شاعراً متمرداً من كل الوجوه فقد أنهاها شاعراً هادئاً رقيقاً ، وأبرز مثال على ذلك ديوانه قبل الأخير المسمى « عن البيت » (١٩٦٦) ففيه بداية التغير الحقيقي

من التردد إلى الهدوء ، ومن الانفتاح إلى العزلة ، ومن إثارة الأفعال إلى إثارة ردودها . وفيه أيضاً نلاقى معرضاً حافلاً للأشياء الخصوصية والمحدثات مع ذواته المتعددة . « ولم لا ؟ هل يتوقع الناس أزهار الربيع ووروده في الخريف كما قال الشاعر الناقد موريس ويحين في تعليقه على تحول أودن ؟ فحياة البيت تأتي عادة في المزيج الأخير من العمر ، وليس من الغرابة أن يحتفى أودن ببيته وأفدنته الثلاثة حيث عاش في النمسا ، وليس من الغرابة أيضاً أن تكون كل غرفة في البيت موضوعاً لقصيدة جميلة كهذه الأبيات من قصيدة « الشكر للموطن » :

..... الأرض والمزلة والحب

هذا ماتغنى به جميع الطيور ، وهذا مايبهم :

فاجرؤت عليه ، لامارجوته أو كافحت من أجله

هو في عقدي الخامس قطعة من الأرض يتوسطها بيت صغير

حيث لا حاجة لي لأن أقيم مع من لست معهم .

إنه ليس مهد طفل أو جنة عدن سحرية لاتعرف الساعات

وليس مقبرة لاتعرف النواذ ،

وإنما هو مكان أدخله وأخرج منه .

وفي أبيات أخرى من قصيدة « غرفة الجلوس » يقول وكأنما صحح إيمانه بعد رحلة شك

طويلة :

سواء كنا نصوم أو نعيد

فإننا نعرف أنه بدون الروح

نموت ، ولكننا الحياة بدون الحرف

تصبح في أسوأ مذاق .

ذلك ما انتهى إليه أودن في سنواته الأخيرة : هدوء شامل وهيام مستمر بالعدالة والحرية

والكلمة والحب ، بل إنه عاد أيضاً إلى الكنيسة التي كان قد هجرها بعد عودته إلى أوروبا .

وإذا كان في شبابه قد بدا شاعراً متحمساً يستطيع أن يوقظ قراءه ويشيرهم ويحجب آمالهم

ويغيظهم بشعره وتمكنه الكثير من اللغة - فهو في شيخوخته قد بدا شاعراً هادئاً الجرس ساكن

المغامرة ، ويبدو أن هذه حال معظم الشعراء حين يبدأ العد (التنازلي) في حياتهم فهم : إما أن

يكرروا أنفسهم وسابق أفكارهم ، وإما أن يجلدوا إلى الهدوء والسكينة .

ذات مرة كتب عنه زميله إيشروود الذى شاركه فى تأليف عدة مسرحيات شعرية قال :
« إذا كان على أن أقدم للقارئ شعرو هـ . أودن فيجب أن أبدأ بمطالعة القارئ بتذكر ثلاثة
أمور : أولها أن أودن أساساً - عالم ، وربما أضيف : (عالم من تلامذة المدارس) ، وثانيها أن
أودن موسيقى وصاحب طقوس وشعائر ، وثالثها أن أودن سكندنافى قد انحدرت أسرته من
أيسلندا .

وأودن نفسه شب على ملاحم البطولات القديمة التى اشتهرت بها أيسلندا ، وكان أثرها فى
إنتاجه عميقاً .

وربما نضيف إلى ما قاله إيشروود أن أودن كان أيضاً شاعراً ، أولاً وأخيراً ، جرب مختلف
أشكال الشعر فيما عدا الشكل الحر الذى يقول عنه فى أواخر حياته :
« لم يكن لى على الإطلاق أى تعلق بكتابة ما يسمى الشعر الحر ، لأنى لا أعتقد أننى سأجد فيه
أية متعة . وعندى أن نصف المتعة التى تتيحها الكتابة يجعل ما أكتبه يطابق قواعد وقيود تحكيمية
محضة . فلم أعد أستطيع أن أتصور كوناً بلا قوانين وقيود ، أو لعبة بلا قواعد ! »

سئل يوماً وقد تجاوز الستين :

ما هدف الشعر؟

قال :

— أن يمكّن الناس من الاستمتاع بالحياة .. بطريقة أفضل بعض الشيء ، أو من تحملها
بطريقة أفضل بعض الشيء .

سئل أيضاً :

من الشاعر القليل الأهمية؟

قال :

— إذا أخذت قصيدتين لشاعر واحد وقرأتهما فلم تستطع تمييز التى كتبت أولاً قبل الأخرى
فذلك هو الشاعر القليل الأهمية .

ذلك هو طفل الثلاثينيات الرهيب الذى قال عنه معاصره سيريل كونوللى عام ١٩٦٦ : « كان
أودن بالنسبة لكثيرين منا آخر شاعر حفظنا شعره عن ظهر قلب » .

أما المختارات الشعرية التى سنطالعها له الآن فقد انتقيتها من دواوينه الأولى يوم كان « يجلب
الصور التى تجرح وتضمد » على حد تعبيره عن مهمة الشاعر .

الجمال الفضى

هذا الجمال الفضى

لا تاريخ له ،

إنه كامل ومبكر .

لو أن الجمال حمل فيما بعد

أى ملمح

لكان له عاشق .

ولأصبح شيئاً آخر .

* * *

ما أشبه هذا بالحلم

يلح مرة أخرى ،

ثم يطويه النهار .

فالزمن عبارة عن بوصات

والقلب يتبدل ضائعاً ومطارداً ،

كأنما قد زاره الشيخ ا

* * *

لكن هذا لم يكن قط

محاولة لشبح

ولا كان بعد أن تم

شبحاً مستريماً

وإلى أن ينتهى

لن يقترب الحب

من العذوبة التى هنا ولا الأسى سيسلب

طلعته اللانهائية .

حلم :

عزيرتى ، مع أن الليلة قد ولت

فإن جلسها مازال يعاودنى بالنهار ،
 حلم جاء بنا إلى غرفة كهفية قصبية ،
 كآخر محطة في الخط الحديدى ،
 وكانت تلك العتمة تعج
 بالأسرة ، حيث رقدنا فى واحد منها احتوته زاوية بعيدة .

* * *

لم يوقظ همسنا الساعات ،
 وتبادلنا القبلات ، وكنت سعيداً
 بكل ما صنعته أنت ،
 غير مكترث بأولئك
 الذين كانوا يجلسون
 أزواجاً على كل سرير ، والعداء يتطاير من عيونهم ،
 وذراعا كل منهم تحيطان بعنق الآخر ،
 وقد تجمدوا وراى عليهم الخزن المبهم .

* * *

مالذى دفن دودة الإثم .
 أو أى شك خبيث ،
 أنا ضحيته ،
 جعلك عندئذ تفعلين دون نخجل ما لم أتمنه قط ،
 فتعترفين بحب آخر ،
 فأحسست ، مدعناً
 بأننى غير مرغوب وخرجت ؟

أصية

بينما كنت أسير ذات مساء ،
 متجهاً إلى شارع بريستول .
 إذا بالجواهر على الأرصفة

حقول حنطة في موسم الحصاد
 وعند النهر الممتلئ إلى حافته
 سمعت عاشقاً يغنى .
 أسفل نفق للخط الحديدى :
 الحب ليست له نهاية .
 سأحبك ، يا عزيزتى ، سأحبك
 حتى تلتقى الصين وأفريقيا !
 ويقفز النهر فوق الجبل !
 ويفنى سمك السلمون فى الشارع !
 سأحبك حتى يطوى المحيط !
 ويعلق كى يجف !
 وتمضى الأنجم السبعة صامحة
 كالإوز نحو السماء !
 ستجرى السنون كالأرانب ،
 لأننى أمسك بين أحضانى
 بزهرة العصور ،
 وأول حب على وجه الأرض .
 لكن جميع الساعات فى المدينة
 بدأت تدق :
 وإياك أن تدع الزمن يجدهك !
 فأنت لاتستطيع أن تغزو الزمن .
 فى جحور الكابوس
 حيث العدالة عارية ،
 تجد الزمن يراقب من وراء الظل
 ويسعل إذا شرعت فى قبلة
 فى حالات الصداع والقلق
 تتسرب الحياة المهمة ،

ويملك الزمن هواه
 اليومَ أو غداً
 في كثير من خضر الأودية
 ينجرف الثلج الفزع
 ويقطع الزمن الرقصات المنظومة
 وقوس الغواص البارعة
 اغمسي يدبك في الماء
 اغمسيها حتى المعصم
 حذق ، حذق في الحوض
 وتساءلى عما افتقدته .
 « إن نهر الجليد يجبط داخل الخزانة ،
 والصحراء تشهد في السرير ،
 ويفتح الشرخ الذى فى (فنجان) الشاى
 زقاقاً يؤدى إلى أرض الموتى .
 حيث يبيع الشحاذون أوراق البنكنوت باليانصيب
 ويهر العملاق جاك
 ويزراً صهى الزنبق الأبيض
 وتنبطح « جيل » على ظهرها
 أنظرى إلى تعسك
 فالحياة تظل نعمة وبركة
 مع أنك لا تستطيعين أن تباركى
 قفى ، قفى فى النافذة
 فحين تسخن الدموع وتنساب ،
 ستحبين جارك الملتوى
 بقلبك الملتوى »
 كان الوقت متأخراً ، متأخراً فى المساء
 وقد ولى العشاق ،

وتوقفت الساعات عن الدق ،
وأخذ النهر العميق يجري !

زيارة الأسطول

ينزل البحارة إلى الشاطئ
من سفنهم المجوفة ،
أولاد من الطبقة المتوسطة على وجوههم سماحة
يطالعون المسلسلات الهزلية المصورة ،
ومباراة في الباسبول تفوق
لديهم خمسين طروادة .

* * *

إنهم يبدون ضائعين بعض الشيء ، ألقى بهم
في هذا المكان غير الأمريكي
حيث الأهالي يسرون على القوانين .
ومستقبلهم بأيديهم ،
أما هم فليسوا هنا لأى سبب ،
سوى أن الحالة تقتضى هذا .

* * *

إن العاهرات والنصابين
الذين يضايقونهم بالتوافه والمخدرات ،
بوسائلهم المقززة القذرة .
إنما يخدمون الوحش الاجتماعى على الأقل .
هم لا يصنعون ولا يبيعون
فلا عجب أن يسكروا .

* * *

لكن سفنهم الراسية على الزرقة الأخاذة
في هذا الميناء تحقق كسباً من عدم وجود مهمة لها .

ويدون إرادة إنسانية تعين لهم الضحايا
فإن بنيتهم تحتفظ بإنسانيتها .
وبغض النظر عما يبدو عليهم من ضياع ،
فإنهم يبدون كما لو كان قد حكم عليهم
بأن يظهروا بمظهر تجريدى صرف ،
صاغه أستاذ من أساتذة القوالب والخطوط
يساوى ، لاشك ، كل سنت
من ملايين السنوات التى لا بد أنفقت عليهم .

أغنيتان لهدلى أندرسن

-٩-

أوقى كل الساعات ، قطعى أسلاك التليفون ،
إمنى الكلب عن النباح بعظمة ثرة ،
أسكتى آلات البيانو وأخرجى النعش
بطبل محتق ، خلّى المشيعين يأتون

* * *

خلى الطائرات بالأنين تدور فوق رأسه
وهى تخط على صفحة السماء حروف البرقية : مات ،
ضعى الفيونكات الحربية حول الأعناق البيضاء
لحامات الأبراج العمومية .
وألبنى شرطة المرور قفازات قطنية سوداء .

* * *

لقد كان شمالي وجنوبى وشرقى وغربى ،
كان أسبوع شغلى وراحتى يوم الأحد ،
كان ظهري ومتصف ليلى وثرتنى وأغنيتى ،
كنت أحسب الحب يدوم إلى الأبد : كنت على خطأ !

* * *

لا داعي للنجوم الآن : أطفئها .
 للمسى القمر وأفرغى الشمس
 انزحى المحيط واكنسى الغابة ،
 فلا قيمة لأى شىء الآن !

-٢-

أيها الوادى فى الصيف إذ كنت وحببى جون
 نمشى الهوينى على جانب النهر العميق
 والأزهار عند أقدامنا والأطيار من فوقنا .
 كنا نبرهن بعذب الحديث على الحب المتبادل ،
 وكنت أميل على كفه وأقول : « لنلهو يا حببى جون » :
 ولكنه قطب جيئنه كالرعد ومضى !

* * *

فى يوم الجمعة ذاك قبيل عيد الميلاد إذ أذكره جيداً
 حين ذهبنا إلى « مرقص ضحوة الإحسان » ،
 كانت الأرض غاية فى النعومة ، وكان صوت الفرقة الموسيقية صداحاً
 وكان (جونى) غاية فى الوسامة حتى إننى أحسست بالزهو به .
 « احتضنى جيداً يا عزيزى (جونى) فلنرقص حتى مطلع النهار !
 ولكنه قطب جيئنه كالرعد ومضى !
 أترانى سأنسى أبداً ماحدث بدار « الأوبرا العظيمة »
 لما أخذت كل نجمة رائعة من نجومها تصب الموسيقى صباً .
 وقد تدلت الماسات واللالى تهر البصر .
 على ثوب كل منهن الفضى أو الذهبى ،
 وهمست قائلة : « لكأنى فى السماء يا جون » :
 لكنه قطب جيئنه كالرعد ومضى ؟
 أواه ! لكنه كان جميلاً جمال الحديقة فى ثوب الزهور ،
 نخبلاً وفارعاً كبرج إيفل العظيم ،

حين أخذت خفقات الفالس تزدوى على طريق النزهة الطويل
 أواه ! انجهد عيناه وبسمته إلى قلبي مباشرة ،
 « أواه ! تزوجني يا (جونى) فسألقاك بالحب والطاعة » :
 لكنه قطب جبينه كالرعد ومضى !
 أواه ! فى الليلة الماضية حلمت بك ، يا (جونى) ، يا حبيبى ،
 وقد وضعت الشمس على ذراع والقمر على الذراع الأخرى .
 كان البحر أزرق والعشب أخضر .
 وكلُّ نجمة فى السماء ، تشغل دفاً مستديراً .
 وأنا أرقد فى جحر هناك مداه عشرة آلاف ميل عمقاً !
 ولكنك قطبت جبينك كالرعد ومضيت !

العاصمة :

حى اللذات حيث الأثرياء دوماً ينتظرون .
 ينتظرون بغالى الثمن حدوث معجزات .
 والمطعم الخافت الأضواء حيث العشاق يأكل كل منهم الآخر
 والمقهى الذى أسس فيه المنفيون قرية خبيثة .

أنت بسحرك وأجهزتك قد أبطلت
 صرامة الشتاء وإكراه الربيع ،
 وبعيداً عن أضوائك الأب المغتصب الذى يستحق العقاب
 فبلاد الطاعة المجردة هنا واضحة .

وهكذا سرعان ما نخونيننا بألوان الأوركسترا والنظرات الخاطفة
 وتؤمنين بقوانا اللانهائية
 ويسقط المذنب البرئ غير الحريص
 ضحية فى لحظة لما فى قلبه من مظاهر العنف الخفيفة !
 وفى شوارع مظلمة تخفين الفزع .

في المصانع حيث تعد حياة الإنسان لا استعمال مؤقت ،
 كالياقات أو المقاعد ، أو الحجرات حيث يضرب الشكالى تدريجاً .
 كالفقاعات إذ تتخذ أشكالاً كيفما اتفق
 أما السماء فتضئونها ، وعلى البعد يرى وهجك
 في الريف المظلم الواسع ، المتجمد ،
 حيث تشيرين إلى أطفال الفلاح ليلة إثر ليلة ،
 وتلمحين إلى المنوع كعم ملعون أحمق .

نقش على قبر طاغية :

كان الكمال الفريد في بابه - هو ما يسعى إليه ،
 وكان الشعر الذي ابتكره سهل الفهم .
 كان يعرف حياقة البشر كظهر يده ،
 وكان مهتماً غاية الاهتمام بالجيوش والأساطيل
 وحين كان يضحك ينفجر الشيوخ المحترمون بالضحك^(١) .
 وحين كان يبكي يموت الأطفال الصغار في الشوارع ا

القانون كالحب :

يقول البستانيون : إن القانون هو الشمس
 القانون هو الشخص
 الذي يطيعه جميع البستانيين
 أمس واليوم وغداً .
 القانون هو حكمة الشيخ ،
 بهذا ينهر الأجداد العاجزون بصوت أجش ،
 فيخرج الحفدة لساناً مثلنا قائلين :
 القانون هو حواس الشباب .
 ويقول القس بنظرة كهنوتية
 (٢٧) يقصد هنا أعضاء مجلس الشيوخ .

شارحاً لأناس لا كهنوت فيهم :
 القانون هو الكلمات في كتابي الكهنوتي
 القانون هو منبري وقبة جرمي .
 ويقول القاضي وهو ينظر من تحت أنفه ،
 ويتكلم بوضوح وقسوة :
 القانون هو كما قلت لكم من قبل ،
 القانون هو كما تعرفون فيما أزعم ،
 القانون هو ، لكن دعوني أشرحه مرة أخرى
 القانون هو القانون !
 لكن طلاب القانون الدائمين يكتبون :
 القانون ليس هو الخطأ ولا هو الصواب ،
 القانون ليس سوى الجرائم
 التي تعاقب عليها الأماكن والأزمنة ،
 القانون هو الملابس التي يرتديها الناس
 في أي زمان وفي أي مكان ،
 القانون هو صباح الخير ومساء الخير .
 ويقول آخرون : القانون هو قدرنا ،
 وآخرون يقولون : القانون هو دولتنا .
 وآخرون يقولون ، وآخرون يقولون :
 لم يعد ثمة قانون !
 القانون ولي . ا
 ودوماً يصيح الجمهور الغاضب
 بصوت شديد السخط ، شديد :
 القانون هو نحن !
 ودوماً يكون الأبله الساذج : هو أنا .
 لو أننا ياعزيزتي عرفنا أننا لا نعرف
 عن القانون أكثر مما يعرفون

لو أنني عرفت قدر ما تعرفين
 ما يجب علينا وما لا يجب
 فيما عدا ما يتفق عليه الجميع
 بسعادة أو بشقاء
 من أن القانون هو كذا
 وأن الجميع يعرفون هذا ،
 لو أننا بذلك رأينا من العبث
 أن نعرف القانون بوضع كلمات أخرى ،
 فعلى خلاف الكثيرين
 لا أستطيع أن أقول مرة أخرى : إن القانون هو كذا
 أكثر مما يستطيعون ، فنحن نكبت
 الرغبة العالمية في التخمين
 أو نفلت من وضعنا الخاص
 إلى حالة اطمئنان ولا مبالاة .
 ومع أنني أستطيع على الأقل أن أحبس
 غرورك وغروري ،
 كما أحدد يجبن
 تماثلا جباناً ،
 فإننا على أية حال سنفتخر إذ
 أقول : إنه كالحب
 كالحب لا نعرف مكانه أو سببه
 كالحب لا نستطيع أن نلزمه أو نفر منه
 كالحب كثيرا ما نبكيه .
 كالحب نادرا ما نبقيه .

- W.H. Auden. *Some Poems. Faber & Faber. London, No Date.***
W.H. Auden. Selected by The Auther. Penguin *London, 1962.*
—About The House Faber London, 1966.
**Allot, Kenneth,ed. The Penguin Book Of Contemporary Verse.
*London, 1954.***
The Sunday Times Magazine. Nov. 21, 1965.
The Sunday Times. Jan. 30, 1966.
Time Magazine. Oct. 8, 1973.

الحاوي الإسباني المدهش

لعل لوركا هو أقرب شعراء إسبانيا إلى الروح العربية ؛ وليس مرد ذلك إلى أنه كتب بلغة فيها الكثير من الألفاظ العربية معنى ومبنى فحسب ، ولا أنه عاش في بيئة ما تزال تربطها بالأندلس القديمة مظاهر حية باقية فحسب ؛ وإنما مجمل ما يقال - أيضاً - أنه نهل من تراث الأندلس كما لم ينهل سواه من المحدثين ، وتأصلت في نفسه الروح العربية التي ظلَّتْ إسبانيا طوال عدة قرون . كما أنه حظى - أكثر من أى شاعر إسباني آخر - بالترجمة إلى معظم لغات العالم تقريباً ، وفي الوقت نفسه ترجمت أعماله كلها إلى الإنجليزية .

والكتاب الذى تقدمه هنا صدر ضمن سلسلة « شعراء البنجوين » - نسبة إلى مطبوعات بنجوين المعروفة - التى تهدف إلى تعريف قراء الإنجليزية بعيون تراث الشعر العالمى . وقد قام بتقديمه واختيار مادته ونقلها إلى الإنجليزية دارس متخصص فى اللغة الإسبانية وآدابها بجامعة أكسفورد هو : ج . ل . جيلى ، كما صدره ج . م . كوهن المشرف على السلسلة بكلمة موجزة أشار فيها إلى الغرض من إصدارها ، وأضاف أن بإمكان القارئ تذوقها بلغة نثرية مبسطة دون الاستعانة بالمعاجم ، والرجوع إلى النص الأصيل بلغته - إن أراد . وتفصيل ذلك أن الصفحة الواحدة تشتمل على النص الأصيل فى متنها والترجمة الإنجليزية فى حاشيتها ، وهو تقليد استنته هذه السلسلة ، واتبعته من قبل مع الشاعر الفرنسى بودلير .

وهكذا قدم لنا جيلى النص الإشباني وما يقابله فى الإنجليزية بصيغة النثر مع التزام الحرفية فى النقل . والحق أن عمله هذا يثير قضية على جانب كبير من الأهمية فى نقل الشعر من لغة إلى لغة . وهى قضية سبق أن ناقشناها عند الحديث عن كتاب « القصيدة نفسها » .

يستهل جيلى مقدمته - وهى دراسة مركزة شاملة - بقوله : إن أحداً من شعراء إسبانيا المعاصرين لم يتحقق له من الشهرة العالمية مثلاً يُحقق للوركا ، ولعل شهرته المبكرة خارج إسبانيا ترجع إلى الظروف الفاجعة العنيفة التى أحاطت بموته فى الحرب الأهلية الإسبانية . وليس من شك أن شعره يعد من عيون الشعر الإشباني قديمه وجديده معاً .

وقد ولد فيد يريكو جارثيا لوركا فى الخامس من يونية ١٨٩٨ ببلدة صغيرة فى سهل غرناطة المعروف بنخسه . واغتيل فى يوليو ١٩٣٦ برصاص أشخاص مجهولين فى أوائل أيام الحرب

الأهلية ، لكن جشته لم يبن لها أثر كما تنبأ هو في شعره ، فكأنما شاعت الأقدار أن تحقق نبوءته .
قضى لوركا سنواته الأولى في مزرعة أبيه الثرى ، ولكنه تعرض خلالها لمرض أقعده عن السير حتى سن الرابعة ، وحرمه التمتع بطفولته ، وغرس في نفسه الميل إلى الانطواء والتخيل والتأمل ، فكان أن هوى الرسم والتمثيل وسماع الملاحم والحكايات الشعبية من أفواه خدم المزرعة أو المشددين والرواة الجائلين . ومن ناحية أخرى كان الريف الإسباني بسخائه وطبيعته الخلابه ميداناً فسيحاً لا نطلقاته في طفولته وصباه .

ولما انتقلت أسرته إلى مدينة غرناطة صحبته معها حيث التحق بالمدرسة التي أهلته للالتحاق بجامعة غرناطة ، لكنه لم يكن ميالاً - بطبيعته - إلى الدراسة الأكاديمية المنظمة . فلم يلبث أن هجر الدراسة وجرفته الحياة خارج الجامعة ، وأصبح وقته موزعاً بين ارتياد المقاهي مع أصدقائه ، والجولان في أنحاء الريف حيث بهر تراث الأندلس القديمة ، وسحرته حياة قبائل العجر التي تنتشر في الريف الإسباني ، بل إن هذه القبائل أمدته بالكثير من موضوعات شعره المبكر ، وجعلته يعشق أسلوب الحياة البوهيمي المنطلق بلا قيود . وفي تلك الأثناء تعلم لوركا العزف على البيانو والقيثارة ، وهوى الأغاني الشعبية ، وحفظها ولحن الكثير منها ؛ كما قرأ في التراث الكلاسيكي المترجم إلى الإسبانية ، وأعجب بالمرح اليوناني ، واطلع على أعمال شكسبير وأبسن وفكتور هيغو ومترلينك وغيرهم ، بالإضافة إلى كتاب إسبانيا القدامى والمعاصرين من أمثال أونا مونوما خادو وخمينيث . وكان معظم أصدقائه في غرناطة من المصورين والمثاليين والموسيقيين والشعراء .

وفي عام ١٩١٨ نشر لوركا باكورة إنتاجه في غرناطة ، وكانت مجموعة من الخواطر والسياحات في إسبانيا . وفي العام التالي رحل إلى مدريد حيث التحق بمعهد أهلي يسمى « مركز الطلاب » . وكان يشرف عليه العالم الفنان دون ألبرتو خمينيث ، ويضم بين تلامذته عدداً من الكتاب والفنانين ممن اشتهروا بعد ذلك مثل أنطونيو ما خادو ورامون خمينيث الفائز بجائزة نوبل وبيدرو ساليناس . وفي هذا المركز الثقافي اتضحت موهبة لوركا الشعرية ، وكتب للمسرح ، وألف للبيانو ، ورسم (لوحات) وجمع كثيراً من الأغاني الشعبية ، وأنشد الشعر ، وكذلك استمع إلى محاضرات الأساتذة الزائرين من الكتاب والمشاهير الأجانب كبرجسون وفاليري وأراجون وكلوديل وكيتز وولز وغيرهم ممن كانوا يترددون على المركز للزيارة وإلقاء المحاضرات في الفلسفة والشعر والاقتصاد وغير ذلك من فروع العلم والفن .

وفي تلك الأثناء وجدت المذاهب والنزعات الفنية المستحدثة كالمستقبلية والدادائية والسيرالية

أنصاراً لها في مدريد من معاصري لوركا ، ولكنه كان بطبيعته عزوفاً عن الجماعات والجمعيات الأدبية والفنية . ومع ذلك اتصل بمختلف التيارات الفنية المعاصرة عن طريق صداقته بالمصور المشهور سلفادور دالى الذى قضى فترة من حياته في « مركز الطلاب » ذاك . غير أن لوركا لم يتأثر باتجاه معين ، قديماً كان أم عصرياً : ذلك لأنه كان يتمثل كل شيء ، ويختزنه إلى أن يُخرج منه شعراً جديداً في صوره وأخيلته أصيلاً في أفكاره وموضوعاته . وقد ذكر ناقد إسباني في معرض حديثه عن تناول لوركا للأغاني الشعبية وتمثله إياها أنه - أى لوركا - « يغنيها ، ويحلم بها ويكتشفها من جديد ، بل إنه يحولها إلى شعر » .

ظهر أول ديوان للوركا عام ١٩٢١ ؛ لكنه لم يحظ بنجاح كبير . وفي عام ١٩٢٠ مثلت أولى مسرحياته على أحد مسارح مدريد ، وتوالت بعد ذلك دواوينه ومسرحياته التي صاغ أكثرها شعراً اعتقاداً منه أن الشعر هو أصلح وسيلة أداء للمسرح ، وأن الشاعر « في هذه اللحظة الدرامية من حياة العالم ينبغي أن يشارك الشعب في أفراحه وأتراحه » ؛ لكنه لم يصب النجاح والشهرة - على نطاق واسع - إلا بعد أن نشر عام ١٩٢٨ ديوانه المعروف باسم *Romancero Gitano* وهو مجموعة من القصائد الغنائية استوحى أكثرها من أساطير الغجر . وفي هذا الديوان تبدى كل خصائص شعره تقريباً مثل : الحسية ، ميثولوجيا الغجر ، الإحساس بالموت ، الصور المبتكرة والاستعارات البراقة ، الاستغراق في التراث . والحق أن لوركا لم يكن يكتب للخاصة : ذلك لأنه كان يناطب بشعره الإنسانية جمعاء . وقد صرح بأنه على الناس أن يحاولوا فهمه ، وأن يجوبه من خلال شعره ، فشعره إذن للرجل العادى برغم فخامة جرسه وسمو صوره وإحساساته ؛ كما أن جرس الكلمات وإيقاعها يثير في ذهن متذوقه على الفور انطباعات وصوراً مرئية . ولعل الموضوع الرئيسى الذى شغل لوركا في هذا الديوان بالذات كما هو في كل إنتاجه تقريباً - هو ثلاثية : الحب والحزن والموت .

وفي عام ١٩٢٩ سافر لوركا إلى أمريكا ، حيث التحق بجامعة كولومبيا بغية دراسة اللغة الإنجليزية ، لكنه سرعان ما هجر الدراسة بعد أسبوع واحد . ومع ذلك أقام نحو عام في أمريكا ، نظم خلاله عدداً من القصائد جمعها بعد ذلك في ديوان بعنوان : « شاعر في نيويورك » ، وقد ظهر عام ١٩٤٠ بعد وفاته . وفيه قصيدتان من عيون شعره : أولاهما عن الشاعر الأمريكى المعروف والت وبيتان ، والأخرى بعنوان « ملك هارلم » وتدور حول مشكلة الزواج في أمريكا . غير أن أمريكا لم تسهوه ؛ فقد أحس فيها بالغرابة ، ورأى فيها صحباً وآلية وحزناً . ومع أن هذا الديوان فيه الكثير من الإلحاح على الصور السيريالية فليس سيريالياً بالمعنى الاصطلاحي للكلمة ؛

وإنما هو - إن صح التعبير - سيربالي على نسق أسلوبه الفريد في التصوير والتناول الشعري .
والحق أن لوركا قد « إتهم كل ممتلكات السيربالية - كما يقول كونراد أيبكن - وطلّابها وجنتيه
كما يفعل الحاوي ، ثم تفنّها خارج فمه من جديد على شكل قصائد ! لكن هكذا فعل مع كل شيء
نهل منه عداها » فهل كان لوركا مثال الحاوي المدهش ؟ أوليس ذلك صنيع أى فنان
موهوب ؟ .

وفي عام ١٩٣٠ زار لوركا كوبا بدعوة من جامعة هافانا ، حيث ألقى بها بعض المحاضرات في
الفن والشعر ، وأقام شهرين سعيداً فرحاً بوجوده في جو قريب من جو بلاده . ثم عاد إلى إسبانيا
فأقام فترة في بيت أبيه الريفي بالقرب من غرناطة ، حيث أكمل مسرحية شعرية كان قد بدأها في
نيويورك ، وهى مسرحية « زوجة الإسكافي المسرفة » التى مثلت في مدريد فور انتهائه منها . وفي
العام التالى نشر ديواناً آخر من الشعر استوحاه من عهد الصبا ، وحشد فيه تأثره بالتراث الشعبى ؛
إذ كان يؤمن بعبقريّة الشاعر الشعبى وقدرته المذهلة على تضمين السطور القليلة ذخيرةً من الفكر
والصور الفنية .

وفي العام التالى - بعد تأسيس النظام الجمهورى في بلاده - قدم للحكومة مشروعاً يتلخص
في نشر الوعي المسرحى في الريف ، على أن يكون ذلك في صورة مسرح متنقل يقوم فيه طلبة
الجامعات بأدوار التمثيل . ووافقت الحكومة ، فكون لوركا فرقة مسرحية طاف بها بالريف
الإسباني ، حيث مثلت - لأول مرة - مسرحيات لوى دى فيجا وكالدبيرون وغيرهما من كتاب
إسبانيا القدامى ، وكان هو يتولى إخراج المسرحيات بنفسه .

وفي عام ١٩٣٢ قدم لوركا أولى مآسيه الشعرية على المسرح في مدريد . وكانت مسرحية
« عرس الدم » التى أصابت من النجاح ما شجعه على تمثيلها . في بيونس أيرس عاصمة الأرجنتين
حيث ساعد هو في إخراجها ، كما ألقى هناك عدداً من المحاضرات ثم عاد مرة أخرى ، فقدم
مسرحية « يرما » عام ١٩٣٤ ، وأكمل ثلاثيته الفاجعة بمسرحية « بيت برنارد ألبا » التى نشرت
ومثلت بعد وفاته .

ويلاحظ أن مسرحياته تستمد أصولها من مصادر شعره نفسها ؛ كما أنه كان يعتقد أن المسرح
إنما هو شعر يتحول إلى الناحية الإنسانية . وله عدداً هذا عدد آخر من المسرحيات أهمها : « العانس
دونا روزيتا أولغة الزهور » وقد مثلت في برشلونة عام ١٩٣٥ ، وكذلك « حلالا تمر خمسة أعوام »
وقد ظهرت بعد وفاته .

وفي أثناء هذه السنوات الحسنة لم يتخل لوركا عن كتابة الشعر : فقد نشر ديواناً آخر . ونظم

رائعته : « رثاء أجنا سيوسا نحيث ميخياس » وهي قصيدة طويلة رثى فيها صديقه أجناسيو مصارع الثيران ، وتعد من عيون الشعر الإسباني الحديث ، وقد قسمها إلى أجزاء ، وراوح بين أوزانها ، فجعل لكل جزء وزناً مختلفاً عن وزن الآخر دون أن تفقد القصيدة وحدة التأثير الدرامي ؛ كما أن له عدة مخطوطات شعرية لم يعثر عليها بعد .

والحق أن إنتاجه وشخصيته كانا شيئاً واحداً ، كلاهما يتمم الآخر ، ولعله ينطبق عليه التشبيه الذى شبه به هو شاعر إسبانيا القديم الموهوب جونجورا - إذ قال : « إن جونجورا ينبغى ألا يقرأ فحسب ، وإنما ينبغى أن يحب » (بفتح الحاء) .

ويأتى بعد هذا دور المختارات فى الكتاب ، وقد جمع جيلى ٦٧ نموذجاً من شعر لوركا ، ورتبها ترتيباً تاريخياً ، ثم ألحق بها فى خاتمة الكتاب محاضرة عن الحركة فى الشعر والفنون الأخرى ألقاها لوركا فى كوبا والأرجنتين .

ونعود إلى قضية نقل الشعر وترجمته ، فنشير بدءاً إلى أن محاولة جيلى ترجمة شعر لوركا نثراً تتضمن أمرين :

أولها أنه أثر النثر على الشعر كأداة للنقل والترجمة ؛ ربما لأنه ليس شاعراً ، وربما أيضاً لأن الصياغة الشعرية تقتضى مجهوداً أكبر مما تقتضيه الصياغة النثرية . وهو بذلك لم يأت بجديد ؛ لأن كثيراً من الأعمال الشعرية العلمية قد ترجم إلى لغته نثراً ، ولكن مما يحمد له أنه التزم حرفية النقل دون التقيد بالوزن فى الأصل الإسباني ، مع المحافظة على علامات الترقيم . ومع ذلك فهو لم يحتفظ بالشكل الأصلى الذى كانت عليه القصيدة : فقد نثر الترجمة وكتب الأبيات كما يكتب النثر فى جمل تامة المعنى والسطور وهذه ترجمة لترجمته لإحدى المقطوعات فى المجموعة ، وهى بعنوان « وداعاً » . وكان المفروض أن تكتب بصورتها الإسبانية كما يأتى :

إذا مت ،

فدعى الشرفة مفتوحة .

إن الطفل يأكل البرتقال

(إنى أراه من شرفتى)

إن الحاصد يحصد القمح بمنجله

(إنى أسمع من شرفتى)

فإذا مت .

فدعى الشرفة مفتوحة !

ولكنه كتبها كالآتي :

إذا مت فدعى الشرفة مفتوحة .

إن الطفل يأكل البرتقال (٢٨) (إني أراه من شرفتي)

إن الحاصد يحصد القمح بمنجله (إني أسمعه من شرفتي)

فإذا مت فدعى الشرفة مفتوحة .

أما الأمر الآخر الذى يتضح من الترجمة الإنجليزية فهو أنها تجرى على نسق قريب من النسق الذى تجرى عليه اليوم محاولات ترجمة الشعر إلى العربية نثراً . ومن الطبيعى أن نقل الشعر إلى لغتنا شعراً - أى موزوناً مقفى وغير مقفى - محاولة مطلوبة ومفيدة . لكن لما كانت الصياغة الشعرية تقتضى كما قلنا مجهوداً واستعداداً من نوع خاص ، وتمرساً على نظم الشعر العربى بالدرجة الأولى ، فن الأنسب فى الصياغة النثرية أن نحافظ على شكل الصياغة فى النص الذى ننقله إلى لغتنا : ومعنى ذلك أن تجرى الترجمة العربية على النسق الذى أوضحناه منذ قليل عند الاستشهاد بالنص الإسباني ، فيكون السطر الأول من الترجمة هو : « إذا مت » فقط دون وصله بالسطر التالى كما فعل المترجم الإنجليزى : وذلك لأن واجب المترجم هو أن يحافظ على شكل الأصل الذى ينقله قدر الإمكان .

أضف إلى ذلك عنصر الإيهام فى الترجمة : بمعنى أن يوحى المترجم إلى القارئ بأن ما يقرؤه شعر وإن جاء بغير وزن . فلو أنه ربط كل سطر بما يليه على شكل فقرات كاملة مثلاً فن المحتمل أن يضيق القارئ بشكل الترجمة . ولئن كان « السطر » فى معظم الأشعار الحديثة المكتوبة باللغات الأوروبية المشتقة من اللاتينية ليس وحدة تامة فى ذاته كما هى الحال مع « البيت » فى القصيدة العربية - إنه مرتبط أساساً بانفعال الشاعر : أى بالمسافة الانفعالية التى تحددها التجربة الشعرية ، وهى مسافة قد تطول أو تقصر . ومن ثمة فإن الشاعر الأوربى الذى يقف عند مسافة إنفعالية معينة لا يلجأ إلى الاستطراد أو الحشو ، وبخاصة فيما يُعرف هناك باسم « الشعر الحر » ؛ مما يتواتر حدوثه لدى الشاعر العربى حين يقتضيه الوزن أو القافية إلى هذا الاستطراد أو الحشو . ومن ثمة فإن من واجب المترجم أن يتبع هذه المسافة الانفعالية لدى الشاعر الأوربى حتى يحتفظ الأصل بدقته ومعناه الشكلى . ولعل هذا التبع لا يتأتى إلا إذا اقترن - فى رأى - بقراءة كل من النص الأصيل والترجمة بصوت مسموع ، حتى يكتمل أمام المترجم الشكل والمضمون معاً ويتضح جرس الكلمات وإيقاعها .

(٢٨) نارجاس فى الأصل الإسباني ، وهى تخفيف لكلمة نارج العربية .

والحق أن لوركا بعد هذا كله كما قدمه المترجم الإنجليزي جدير بالقراءة والرجوع إلى أعماله كاملة ، وبخاصة أعماله المسرحية التي عرفها العالم ، ولم نعرفها نحن إلا منذ فترة وجيزة .
وهذه بعض المختارات من مختارات جيلى للوركا نقلها كاملة :

رؤيا :

قلبي يهيج عند النافورة الباردة .
(املأه بجيوطك ، يا عنكبوت النسيان)
ماء النافورة غني له أغنية .
(املأه بجيوطك ، يا عنكبوت النسيان)
قلبي المستيقظ غني حبه .
(يا عنكبوت الصمت انسج لفزك)
مساء النافورة أصغى عابساً .
(يا عنكبوت الصمت انسج لفزك)
قلبي يسقط في النافورة الباردة .
(أيتها الأيدي البيضاء ، القصية ، أوقفى المياه)
ويطويه الماء وهو يشدو فرحاً .
(أيتها الأيدي البيضاء القصية ، لم يبق في الماء ثمة شيء ا)

القيثارة (٢٩) :

نواح القيثارة يبدأ .
أقداح (٣٠) نبيذ الفجر تهشمت .
نواح القيثارة يبدأ .
من العبث إسكاته .
من المحال إسكاته :
إنها تبكى على وتيرة واحدة كما يبكي الماء ،

(٢٩) جيتارا في الأصل الإسباني .

(٣٠) كوباس في الإسبانية المرادفة لكلمة أكواب ، ومفردتها في الإسبانية «كوبية» .

كما تبكى الريح فوق الثلج المتساقط .
 من المحال إسكاتها .
 إنها تبكى أشياء بعيدة ،
 تبكى رمال الجنوب الدافئ ، الباحثة عن زهور الكاميليا البيضاء .
 إنها تبكى سهماً بلا هدف ، ومساء بلا صباح ، وأول طائر ميت
 على الغصن .
 يأتيها القيثارة !
 إن القلب قد طعته خمسة سيوف طعنات قاتلة .

أغنية شجرة البرتقال الجرداء :
 أيا قاطع الأخشاب اقطع ظلي .
 خلصني عذاب رؤية نفسي بلا ثمر .
 لماذا أراي ولدت محوطة بالمرايا ؟
 إن النهار بواجهني بنفسى ،
 والليل يعكس صورتي على كل نجمة من نجاته
 أريد أن أحيا دون أن أرى نفسي .
 وسأحلم بأن النمل والصقور أوراق وأطيارى .
 أيا قاطع الأخشاب ، اقطع ظلي .
 خلصني من عذاب رؤية نفسي بلا ثمر .

ملك هارلم :

بملقة كان يغرف عيون التماسيح ويقرع القردة على مؤخراتها .
 بملقة .
 النار الأبدية تستلقي خامدة في أحجار الصوان ،
 والصراصير التي أسكرها رخيص الخمر كانت تنسى طحالب القرى .
 كان ذلك الرجل العجوز المغطى بفطرى النباتات ،
 يقصد المكان الذي يبكى فيه الزوج ،

في حين كانت ملعقة الملك تشغل ،
 وخزانات الماء الآسن تمتلئ .
 كانت الورود نفر عبر حواف آخر منحنيات الهواء ،
 والأطفال يسحقون السناجب الصغيرة في أكوام الزعفران (٣١) ،
 وعلى وجوههم طفق من الجنون المطلق .
 لا بد للمرء أن يعبر الجسور حتى يرى حمرة الخجل
 على وجه الزوج ،
 كما يحس رائحة الرثة إذ ترفرف على معابدنا ،
 بلباسها المصنوع من الأناناس الدافئ .
 لا بد للمرء أن يقتل بائع البراندى الأشقر ،
 وكل أصدقاء التفاح والرمل ،
 ولا بد للمرء أن يضرب بقبضتين مضمومتين حبات الفاصوليا الصغيرة التي تهتز
 ملأى بالفقاقيع ،

وذلك كما يغنى ملك الزوج مع رعيته ،
 كما تنام التماسيح في صفوف طويلة في ضوء ، رثائن القمر ،
 وكما لا يشك أحد في الجمال اللانهائي .
 الذى تتمتع به المنافض المصنوعة من الريش ،
 وأدوات البشر والأواني النحاسية وأوعية المطبخ .
 أواه ياهارلم ! أواه ياهارلم ! أواه ياهارلم !
 ليس ثمة حزن يقارن بألوانك الحمراء المضطهدة ،
 أو برجفة دمك داخل الخسوف الأسود ،
 أو بعنقك المتعدد الألوان ،
 الأخرس الأبكم وقت الغيوم ،
 أو بملكك العظيم السجين في زى بواب أو حاجب .

، ، ،

كان الليل مشقوقاً يمسك بسحالي^(٣٢) في لون العاج .
 وكانت الفتيات الأمريكيات يحملن في بطونهن أطفالاً ونقوداً ،
 والشبان يغمى عليهم على صليب الاستيقاظ البطيء .
 إنهم ، إنهم الذين يحتمسون الويسكى الفضى عند البراكين ،
 ويلتهمون شظايا القلب على جبال الدب المتجمدة .
 في تلك الليلة كان ملك هارلم يغرف التماسيح .
 بملقعة غاية في الصلابة يقرع بها القردة على مؤخراتها .
 بملقعة .

كان الزوج يبكون في ارتباك بين المظلات والشموس الذهبية
 والمولدون^(٣٣) يسطون الصمغ .
 متلهفين على بلوغ التمثال الأبيض المبتور الرأس والأطراف ،
 وكانت الحج تعم المرايا وتسحق عروق الراقصين .
 أيها الزوج ، أيها الزوج ، أيها الزوج ، أيها الزوج .
 إن الدم لا أبواب له في ليلكم المضطرب ليس ثمة طفح دم .
 إن الدم يغلي تحت الجلد ، يعيش في شوكة الخنجر ، وفي قلب الحلاء ،
 تحت كماشات قر السرطان العلوى وأسنانه .
 الدم المغلى بالزهور البرية والسموات الصلبة المائلة ،
 حيث تندرج عناقيد الكواكب نحو الشيطان مصحوبة بأشياء مهجورة .
 الدم الذى ينظر شزرا في غير ما عجلة ،
 المصنوع من العشب المضغوط ، وكوثر البدرومات ، شراب الآلهة .
 الدم الذى يؤكسد الرياح التجارية المنتظمة^(٣٤) التى تفتّر إذ تطوها القدم ،
 ويختفى الهوام على زجاج النوافذ .
 إنه الدم المقبل ،
 الذى سيقبل على ذرى السقوف والشرفات .

(٣٢) في الأصل السمندل : وهو نوع من السحالي أو الضفادع الخرافية التى يقال : إنها لا تتأثر بالنار .

(٣٣) أى الذين آثروهم من البيض وأمهاتهم زنجيات أو العكس .

(٣٤) وهى الرياح المعروفة بهذا الاسم في الجغرافيا ، وتهب من الشمال والجنوب الشرقية نحو خط الاستواء .

من الاتجاهات كافة

كيا يحرق كلورفيل^(٣٥) شقراوات النساء ،

كيا ينوح عند حافة الأسرة ، وجهاً لوجه مع أرق الأحواض والطرسوت ،
وكيا (يصطدم بالدخان) والفجر المغبر الأصفر .
لابد للمرء أن يفرّ ،

يفر مع نواصي الشوارع ويحبس نفسه في الطوابق العليا ،
فمصارة الغابة ستخترق الشقوق ،

كيا تترك في جسدك أثراً حلواً من الخسوف
وأسي كاذباً من القفازات الباهتة والورد الصناعي .

* * *

وفي أشد حالات السكوت حكمة يبحث النذل والطهارة ،
وأولئك الذين يلعقون بألسنتهم جراح أصحاب الملايين ،
يبحثون جميعاً عن الملك في الشوارع ،
أوعند نواصي الملح الصخرى الحادة .

وثمة ريح جنوب في الغابة تنحرف في الوحل الأسود ،
وتبصق على القوارب المحطمة وتثقب أكتافها بالمسامير ،
ريح جنوب تحمل أنياباً وزهورَ عباد الشمس ، وأبيجديات ،
وبطارية كهربية غرقت فيها الزنابير .

كان النسيان يكشف عن نفسه بثلاث قطرات من الحبر على العوينة^(٣٦) .
والحب يكشف عن نفسه بوجه واحد خفي على السطح الحجري .
كانت العصارة والتويج يكونان على السحاب صحراء من السيقان^(٣٧) ،
خالية من أية وردة .

* * *

وإلى اليسار ، إلى اليمين ، جنوباً وشمالاً ،

(٣٥) وهي اللادة الحاضرة المعروفة في النبات وتظهر بالنهار في أثناء عملية التمثيل الضوئي في الطبيعة .

(٣٦) المونوكل .

(٣٧) سيقان النبات التي تحمل الفروع والأزهار . أما التويج فهو الغلاف الباطن من المحيط الزهري للنبات .

يرتفع جدار لا يحبس بحاجز الأمواج أو إبرة الماء .
 أيها الزوج ، لا تبخثوا عن شرح فيه كى تعثروا على القناع اللانهاى .
 ابخثوا ، إذ تتحولون إلى مخروط يطن . يههم ،
 ابخثوا عن شمس المركز العظيمة .
 الشمس التى توهج فى الغابات ،
 وهى على يقين من أنها لا تجد جنية ،
 الشمس التى تفتى الأعداد ولم تخرق قط حلماً ،
 الشمس ذات الوشم التى تجرى فى النهر ،
 وهى تشخب والتمايح على ذيلها .
 أيها الزوج ، أيها الزوج ، أيها الزوج ، أيها الزوج .
 لم يحدث قط أن شجبت عند الموت الحية ،
 ولا لحمار الوحشى ، ولا البغل .
 إن قاطع الأخشاب لا يعرف متى ينتهى أجل الأشجار ،
 الأشجار الصخابة التى يسقطها ؟
 انتظروا أسفل الظل النباتى للمليكم .
 حتى تهبب النباتات السامة والشوكية والحشائش اللادغة ،
 ابعده شرفات السطح :
 وعندئذ ، أيها الزوج ، عندئذ عندئذ ،
 ستكونون قادرين على تقبيل عجلات الدراجات بحمية وجنون ،
 وعلى وضع أزواج من الميكروسكوبات فى أعشاش السناجب ،
 وعلى الرقص فى النهاية ، وقد اطمأنتم فى الوقت الذى تقوم فيه الزهور المشوكة
 باغتتيال نيينا موسى بالقرب من مزامير السماء .
 أواد باهارلم المتنكرة ! أواد باهارلم التى يهددها حشد من الآزياء لارءوس لها !
 إن همهمتك تصل إلى سمعى ،
 همهمتك تصل مسمعى من خلال جذوع الأشجار والمصاعد .
 من خلال الأطباق المعدنية الرمادية ،
 حيث سيارتك مغطاة بفلين من الأسنان ،

من خلال جياذ نفقت وجرائم صغيرة ،
 من خلال مليكك العظيم المنبوذ ،
 الذى تصل لحيته إلى البحر !

الفجر :

فجر نيويورك يضم أربعة أعمدة من الوحل ،
 وإعصاراً من الحمام الأسود يخوض فى المياه المنتنة
 فجر نيويورك ينوح عبر السلام الضخمة ،
 باحثاً بين الحواف عن الزهور البرية للأسى المرسوم .
 إن الفجر يقبل ولا يستقبله فى الفم أحد ،
 لأنه ليس ثمة صباح « ولا رجاء » ممكنان هناك .
 وأحياناً تأتي النقود فى أسراب هائجة ، فتخترق الأطفال المشردين وتلتهمهم .
 وأول الخارجين فى الفجر يفهمون من الأعماق أنه لن يكون هناك ثمة فردوس ،
 ولا حب طبيعى .
 فهم يعرفون أنهم ذاهبون إلى وحل الأرقام والقوانين .
 إلى ألعاب غير فنية ، وعرق غير مثمر .
 إن الأغلال وألوان الضجيج تدفن الضوء فى تحد لحياء فيه ،
 تحد قوامه العلم المنبت الجذور .
 وعبر الضواحي ترزح الجموع المؤرقة ،
 كأنها نجمت على التو من حطام سفينة دماء !

من أشبيليه إلى جائزة نوبل

في أواخر ١٩٧٧ فاز بجائزة نوبل للأدب رجل إسباني طويل القامة ، نحيل ، ذو رأس أصلع أشبه برؤس التماثيل الدينية القديمة ، عمره يقرب من الثمانين هو الشاعر بيثته ألكساندرى .

ولكن الدوائر الأدبية والإعلامية العالمية لم تعلق كثيراً - كما هي العادة - على فوز ألكساندرى بالجائزة المشهورة ، ومع ذلك ، ومع أن ألكساندرى ليس من الشعراء الإسبان الذين طبقت شهرتهم الآفاق كما يقولون مثل مواطنه لوركا أو غيره ، فمن المحقق أن فوزه هذا يثير أكثر من سؤال :

. . هل الشعر الإسباني قد بلغ من النضج والعظمة ما أهله للفوز بجائزة نوبل مرتين ؟ . .

فألكساندرى ليس أول شاعر إسباني يفوز بها ، فقد سبقه «بلدياته» وابن جيله رامون خيمينيث عام ١٩٥٦ ، بل سبقها معاً إسبانيان آخران معروفان في التأليف المسرحي هما : خوسيه دى إيشيجاراي عام ١٩٠٤ وخاسينتوبيافينتى عام ١٩٢٢ . ومعنى هذا أن أدباء إسبانيا فازوا بجائزة نوبل أربع مرات حتى اليوم .

هل رضيت اللجنة المشرفة عن جائزة نوبل على ألكساندرى أخيراً ؟ فهو قد رشح أربع مرات من قبل للفوز بهذه الجائزة ، كان في آخرها على وشك الفوز بها بالاشتراك مع زميله لويزبورخيس ، إلا أن سوء طالع حجب عنه الجائزة عندما نطوع بورخيس ، فصرح ببعض التصريحات حول الفاشية لم تعجب اللجنة . وكان أن حجبت الجائزة عنها ! وربما كان ذلك نوعاً من حسن الحظ لا سوء الطالع فما هو ذا ألكساندرى ينفرد بالجائزة وحده دون شريك . ومعنى ذلك بالطبع أن لجنة نوبل للأدب ليست مترفة عن الهوى . وتاريخها يؤكد ذلك ، ولكن البحث في هذا الموضوع الفرعى يخرج بنا عن الموضوع الأساسى وهو فوز بيثته ، وقيمتها الشعرية داخل إطار الشعر الإسباني نفسه . ولا شك أن الإجابة عن السؤال الآخر الذى طرحناه قد وضحت الآن : فاللجنة قد رضيت أخيراً عن بيثته ، أما السؤال الأول الذى طرحناه في مطلع هذا المقال فهو الأساس هنا . وهو الذى يستحق وقفة طويلة للإجابة عنه ، ولنعد إلى الشعر الإسباني في هذا القرن لعلنا بذلك نلقى ضوءاً على رواده وفرسانه .

بعد عام ١٨٩٨ تمطت العظمة القومية الإسبانية في حرجها مع الولايات المتحدة ، ولكن هذه الهزيمة نفسها هى التى حركت مشاعر العزة الكامنة في الإسبان ، وبدأت اليقظة تحرك قلوب

المثقفين ، وعقوطين ، ومن ثم ظهرت روح جديدة في التعليم والفنون ما لبثت أن صبغت الأدب شعوراً من الجميع بضرورة عودة مجد فشتالة والأندلس ، وكان أن ظهر جيل جديد من الأدباء أطلق عليه اسم «جيل ٩٨» ضم كثيرين من الشعراء والأدباء الذين تفتحت مواهبهم مع الشعور باليقظة ، وراحوا يستلهمون روح البعث والحدائث التي سبق أن أيقظتها فرنسا . وأحدث ذلك كله ولادة جديدة في الشعر ، وظهرت أسماء : ماخادو ، خيمينيث ، أونامونو ، وغيرهم ممن أطلق عليهم أيضاً اسم «جيل الحدائث» وكلها أسماء مضللة في النهاية ، فما يجمع هؤلاء هو تنوع المصادر التي استمدوا منها تجاربهم ورؤاهم سواء من الشرق أو من الغرب : فقد ترجم خيمينيث مثلاً شعر تاجور الهندي ، وترجم ماخادو إميلي ديكنسون الأمريكية ، واتجه أونامونو إلى كيركجارد الوجودي وإيمرسون الأمريكي ، وكان خيمينيث هو أظهر شعراء ذلك الجيل قبل الحرب الأولى . وبعد الحرب الأولى غرق الشعر الإسباني في طوفان من المذاهب الوافدة من مستقبلية وتكعيبية وماركسية وسيرالية وداذائية ؛ كما هبت عليه رياح الفولكلور الإسباني وأغاني شاعر الإسبان القومي جونجورا . وكانت السيرالية هي فارس الميدان في ذلك الوقت ، فقد أثرت في جميع الشعراء بما فيهم ألكساندرى الذى حاول تطويرها لأغراضه الشعرية ، وبينما استخدم شاعر مثل لوركا السيرالية كأداة لاصطياد الصور الوحشية للغضب واليأس والضحك المبكى - استخدمها ألكساندرى أداة لنقل التساؤل والعجز^{١١} بين أحس بهما عند الإنسان في صراعه الفردى مع الكون .

أما جونجورا فقد أثر في هؤلاء الشعراء بدوره تأثيراً آخر ، فقد كان هو ولوى دى فيجا مفتونين بأغاني العجر والصيداين . . . وفي عام ١٩٢٧ حلت ذكرى مرور ٣٠٠ سنة على وفاة جونجورا ، وفي ذلك الوقت أصدر الشاعر داماصو ألونسو دراسة عنه نهت الأذهان إليه ، فأعاد الشعراء اكتشافه حتى أطلق على ذلك الجيل مرة أخرى اسم «جيل ٢٧» نسبة إلى العام الذى أعادوا فيه اكتشاف جونجورا ، وكان يماثل بيرم التونسي عندنا . وقد وجد فيه جيلين وساليناس ولوركا وألبرتى نموذجاً يحتذى برموزه وصوره الجديدة وبساطته في التعبير وغنائيه الشديدة ، بل وحسبته الظاهرة في تكوين الصورة الشعرية على الرغم من أنه لم يكن رومانتيكياً ولا عاطفياً مسرفاً ، وفي الوقت نفسه أعاد بعض الشعراء في ذلك الجيل ، وبخاصة لوركا اكتشاف الشعر العربي الأندلسي ، فاستفادوا من أشكاله الغنائية ولا سيما القصيدة القصيرة والموشح .

وكان للسياسة أثر آخر في هؤلاء الشعراء ، فتحول معظم السيراليين إلى الماركسية ، وعقد بعضهم زواجاً غربياً بين الاثنتين ، ووظفوا الشعر توظيفاً اجتماعياً ، فيما عدا بيثته الذى انسحب

من الميدان مفضلاً الشعر للشعر .

وكانت أحداث الحرب الأهلية الإسبانية دافعاً آخر من دوافع اغتناء الشعر وتعدد منابعه ، ولكن ما إن انتهت هذه الحرب عام ١٩٣٩ حتى تشتت أفراد الجيل السابق : إما بالموت والقتل مثل هرناندد يزولوركا وأونامونو وماخادو ، وإما بالنفي مثل خيمينيث وساليناس وألبرتي . وفي الوقت نفسه غادر شعراء أمريكا اللاتينية نيرودا وباز وأندرادى وفاليخو إسبانيا عائدين إلى أوطانهم بعد أن ألهبوا خيال زملائهم .

أما ألكساندرى ودييجو داماصو ألونسو فقد بقوا في إسبانيا يكتبون الشعر في صمت وسكون ويطبعونه في المجلات أو الدواوين . وانقسم الشعراء بعد ذلك إلى شعراء اجتماعيين وشعراء ذاتيين ، وتزعم ألكساندرى فريق الشعراء الذاتيين إلى اليوم .

ولد ألكساندرى في ٢٦ من أبريل عام ١٨٩٨ بمدينة إشبيلية ، وأكمل دراسته الثانوية في ملقة ودرسته الجامعية القانونية في مدريد ، وقد بدأ في كتابة الشعر في سن مبكرة ، ولكن صحته العلية لم تساعده على الانتظام في الكتابة أو في العمل ، فقد ترك وظيفته في السكك الحديدية وانتقل إلى الريف ، وفي عام ١٩٣٥ فاز ديوانه «خراب الحب» بالجائزة القومية للشعر ، وفي عام ١٩٤٩ انتخب عضواً في الأكاديمية الإسبانية برغم روحه التجديدية وطابع الحلم - لا الواقع - الذى يسيطر على شعره الذى بلغ أكثر من عشرة دواوين فضلاً عن تأملاته ودراساته التى تناهز العشرين كتاباً .

وشعر ألكساندرى صعب ، تأثر تأثراً كبيراً بشاعر شيلي المعروف بابلونيرودا ، وحاول فيه إحياء الرومانتيكية المخلوطة بالسيرالية اللتين يعطهما عقب من الصوفية والرؤية القائمة على الحلم . قيل في أسباب منحه جائزة نوبل : إن شعره «نابع من صميم التقاليد الشعرية الغنائية الإسبانية التى تتمشى مع التيارات الحديثة ، وتضىء طريق الإنسان وتعزز مكانته على هذه الأرض وبين الكواكب» وقال هو نفسه في قصيدة بعنوان «لمن أكتب» : إنه يكتب «لمن لا يقرءون لى . . هذه السيدة التى تجرى فى الشارع كما لو كانت تريد أن تفتح الأبواب أمام الفجر ، أو هذا الكهل الذى ينام على مقعد فى هذا الميدان الصغير وشمس الأصيل تحنو عليه وترقرق عليه أشعتها الذهبية» .

وقال الشاعر داماصو ألونسو ابن جيله ورئيس الأكاديمية الإسبانية فور فوزه بالجائزة : «لقد كرس ألكساندرى كل حياته للشعر على نحو عاطفى مركز . ومع مرور الزمن أخذ فى تطوير نفسه مع حرصه الدائم على الإخلاص لأعماق طبيعته الشعرية . وحصوله على جائزة نوبل يعتبر مفخرة لنا

جميعاً نحن معشر الإسبان» .

وقال جيراردو دييجو أحد أعلام جيله : «لقد سرنى جداً حصول ألكساندرى على جائزة نوبل ، لقد منحت لمن أقدّر شعره وأعجب به . وكنت أفضل أن يمنحوها له منذ ١٥ أو ٢٠ سنة ، ولكن هؤلاء السويديين لهم سياستهم» .
على أية حال . . لقد اخترت له هنا بضع قصائد أرجو أن تساهم في الإجابة عن سؤالنا الأول الذى طرحناه فى مطلع هذا السياق .

* * *

الغاية والبحر :

هناك بين الأضواء النائية
أو السيوف التى لم تستخدم بعد
تجد النور فى ضخامة الكراهية
والأسود فى فظاظة القلوب
والدم مثل حزناً قد سكن
هناك يقاتل الضبع الأصغر وعليه إهاب الغروب النهم .

* * *

هو ذا البياض المفاجئ
والتجاويف البنفسجية تحت العيون الحائية
تظهر عندما تكشر الوحوش المفترسة عن سكاكينها أو أنيابها
مثل خفقات قلب يجهل كل شىء عدا الحب
وعلى هاتيك الرقاب تنفر العروق
فلا تستطيع التيقن
من أن الذى يومض على الأنياب البيضاء
هو الحب أم هو الكراهية .

* * *

إذا ريت على العرف العبوس
والمخلب القوى يخرق أديم الأرض ،

وجذور الأشجار ترتعش
 تحس بالمخالب النافذة
 مثل حب هذه عادته في الغزو

* * *

إذا حدثت في هاتيك العيون التي لا تتقد إلا بالليل
 حيث الغزال الصغير - وقد مضى على التهامه زمن طويل -
 مازال يعكس رسمه المصغر فيتلاً في الليل مثل الذهب
 تجد رحيلاً يخفق بضعف لم يظهر قبل الرحيل .
 النمر والأسد المفترس ، والفيل الذي يحل أنيابه بقلادة ناعمة
 والأفعى التي تشبه أحر أنواع الحب ،
 والنسر الذي يقبل أدمغة الصخرة الصلدة ،
 والعقرب الصغيرة التي لا ترجو إلا احتضان الحياة
 بكاشيتها للحظة واحدة ،
 والحضور الجبان لجسم رجل لا يمكن أبداً أن يحسب على غابة ،
 تلكم الأرض المحظوظة التي تقيم عليها الأفاعى الصغيرة الحصيفة
 أعشاشها وتغطيها بالطحالب
 على حين تسلسل الخنفساء القرمزية المساء
 من ورقة زهر حريرية . . .
 إن كل شيء يخفق ويهتر
 مثل جناحين من الذهب
 حين يعلو صوت عذراء الغابة الخالدة ،
 ومرابط الأجنحة ، برونزية أو موشاة ،
 أمام بحر لن يخلط أبداً
 بين زبده والطلقات الواهنة الصغيرة

* * *

إن الانتظار الهادئ .
 ذلك الأمل في الخفسرة الدائمة .

والطير والجنة وبهاء ريشات لم تمس ،
 يخلق أطول عناقيد على الفصن
 حيث المخالب من الموسيقى
 حيث المخالب القوية ، وقد غمرها الحب
 والدم الحارّ الذي ينبجس من الجرح
 لن يصل ، ناهيك عن المدى الذي
 تستطيع النفاثات الوصول إليه ،
 ولاهاتيك الصدور التي تسعى على الأرض نصف مفتوحة
 تمد ألسنها أو نهمها نحو السباوات الزرق

* * *

إن طير السعادة
 الطير الأزرق أو الريش الأزرق
 فوق طنين الوحوش (الوحيدة) الذي يصم الآذان
 طنين الحب أو طنين العقاب ضد الجذوع العقيمة ،
 أمام البحر ، وقد بعدت الشقة ،
 ذلك الطير يتراجع مثل الضوء .

الحياة :

في صدرى طائر من ورق
 يقول لى : إن وقت القبلات لم يمن .
 الحياة ، الحياة . . لا أحد يرى الشمس تهشم ،
 ولا القبلات ولا الطيور
 التي تأتي في موعدها أو تأتي متأخرة أو لا تأتي على الإطلاق .
 إن أدنى ضجة كفييلة بأن تقضى على ،
 ضجة قلب آخر بصمت ،
 أو تقضى على ذلك الارتطام - البعيد عن متناولنا - بهذه الأرض

حين يتمثل سفينة من ذهب
 يبحر بها الشعر الأشقر !
 إن رأسى مصدع ، والمعابد من ذهب ،
 والشمس عارية ،
 وأنا في هذه الظلمة لا أنفك أحلم ،
 أحلم بنهر ،
 بمزامير حية يجرى فيها الدم الأخضر
 أحلم بأنى أتكىء عليك ،
 وأنت دافئة تنبض في عروقك الحياة .

زقزقى يا طيور :

أيتها الطيور ،
 إن خفقات أجنحتك الطليقة
 لا تمحو ذاكرتى الحزينة
 ياها من عاطفة تنطق بها
 تلك السقسقة الصادرة
 من صدورك الطاهرة !
 زقزقى من أجلى ، أيتها الطيور الوامضة
 يا من تنادين على الفرحة
 في الغابات المحترقة
 ويسكرها الضوء
 فتفريق مثل ألسنة الجرس
 في الزقزقة التى تتبناك بشجاعة
 زقزقى من أجلى ،
 أيتها الطيور التى تولد كل يوم
 وتعلن براءة العالم فى صباحها
 زقزقى ، زقزقى ، وافرحى من قلبك

حتى تزرعني من جذوري ،
ولا تعيديني إلى الأرض .

الشعر الأسود :

لماذا أحرق فيك ، ياذا العينين السوداوين ؟
أيها المخمل الحى الذى أخرج فيه حياتى ،
أيها الشعر الأسود ، يا من يواجهنى بالأسى
حيث أدفن فى ،
يا من يواجهنى باضطرام الموج
حيث تفرق قبلاى ،
يا من يواجهنى بشاطئ متناه
حيث يتبدد فى النهاية صوتى
وينقع جوهرك الملكى ،
يأيها الشعر الوسائد
ياسلاسل القوة !
على مشارفك تنكسر رغباتى المفعمة
كأنما تنكسر على شاطئ مظلم .
وأنت إذ تفيض ،
إنما توجد ، وتبقى وتحكم !
النصر نصرك ،
كأنك صخرة شاهقة فى البحار !

إلى فتاة عارية :

بالوداعتها إذ تنظر إلى - أنت ،
أيها الفتاة ذات العينين السوداوين !
من على ضفة ذلك النهر الجياش بالموج وسطه .
أستطيع أن أبصر ملاحك واضحة فوق نغم من الخضرة .

ليس العرى هو ما يلفح العشب مثل اللهب .
 أو مثل الجذوة المحفلة المتداعية المنذرة بالرماد .
 وإنما هو أنت يا من من تقبعين في سكون . يا أنصر زهرات
 الربيع الصباحية ، تتنفسين فتبلغين الكمال
 أيتها الصورة الناضرة لزهرة الربيع الصباحية المتضوعة بركة .
 جسديك - فراشه المرج البكر المنزول
 تتمدد حوافه مثل نهر ينساب في هدوء
 هأنذا مستلقية ، وعريك الحبيب يشدو
 شدوه أنست به نسائم الوادي واستعدبته .
 أواه ! يا فتاة النغم ، يا منحة فتاة ،
 والمنحة لا تجد من يتلقاها ، هناك على ذلك الشاطئ القصي !
 تتدخل الأمواج الوحشية ، فتفصلني عنك ،
 يامنتى الأبدية العذبة ، أيها الجسد ، يا قيد السعادة ،
 يا من تستقلين على ذلك العشب مثل نجمة سماوية .

مصير الجسد :

كلا ، ليس ذلك ما أعنيه .
 لست أنظر إلى جثة على الجانب الآخر من الأفق
 عيناي ليستا مثبتتين على عينين هادئتين قويتين
 تهدهدان المياه الوحشية التي تخور هنا .
 إني لست أنظر إلى شلال النور المتحرك
 من فم إلى صدر ، إلى يدين بضبتين متناهيتين
 تعرفان هذا العالم وتزانانه مثل الذهب .

* * *

إني أرى الأجساد في كل مكان - عارية ، صادقة مع سأم العالم
 إن الجسد يموت ، يولد - ربما ليكون ومضة ضوه
 كى يحترق مع الحب ويذروه الهواء بغير ذاكرة ،

حتى يغدو هالة ضوء جميلة .
 هذا الجسد هنا ، الذى هنا ، الذى يذوى من الخلود ،
 مستمراً ثابتاً على الدوام ، مرهقاً على الدوام .

* * *

لا جدوى لريح بعيدة نباتية الشكل ، ولا للسان
 أن يعلق حدوده بيطع ولفترة طويلة ، أن يجعل له حداً ،
 أن يصقله ، وأن يهتم به .

إن أجساد البشر صخور متعبة ، وأجسام رمادية
 تدرك دائماً ، عند حافة البحر أن الحياة لا تنتهى ،
 كلا ، لا تنتهى بتوريث نفسها .

الأجساد التى تتكرر فى الغد ، الأجساد غير المتناهية ،
 تندفع دوماً مثل رغوة بطيئة تعرف كل شيء الآن .
 إن جسد الإنسان دوماً بلا ضوء . دوماً يدفع من الخارج ،
 من محيط بلا أصل يرسل الأمواج والزيد ،
 الأجساد المتعبة ، جدران بحر لا ينتهى أبداً ،
 يلهث على شطآنه ، بغير كلل .

إنك تتكاثر وتتكرر وتستمر ، ثم تحرك جسدك ، وحياتك ،
 بغير أمل ، وعلى نحو رتيب ، تحت سماوات بليدة
 تتعاقب بغير اكتراث .

وعلى بحر الأجساد ذاك الذى ينسكب بغير انقطاع
 تنكسر تماماً ،

وتعرض للموت مرة أخرى على الشواطئ ،
 لا أحد يرى مطلقاً ، كلا ، لا أحد يرى القارب الصغير المنفلت ،
 القارب الشراعى ، وهو يشق طريقه شقاً طويلاً ،
 ثم يندفع بقوة .

ويشق دم النور بقلم من الصلب ، ويفر فى ومضة
 نحو الأفق العميق ،

نحو البداية الأخرى للحياة ، والحد الأبدى للمحيط ،
الذين ينثران الأجساد البشرية الرمادية .

نحو النور ،

نحو سلم الأنوار المتسلقة

التي ترتقى من صدر إلى فم ،

نحو عيون هائلة ، عيون بأكملها مثبتة على شيء ما ،

نحو أيد صامتة ، أيد متناهية تصيد ،

هناك حيث مازلنا نولد ونولد

ونحن أبدأ متعبون

ولكننا بالحياة حافلون .

السماء تمطر :

هذا المساء تمطر السماء ، فتمطر صورتك التي في خيالي

وتنتفح في ذاكرتي حجب اليوم . وتدخلن على قدميك .

لا أستطيع أن أسمع شيئاً . فذاكرتي لا تقدم لى إلا صورتك .

وليس يتساقط سوى قبلك أو المطر

صوتك يمطر ، وقبلك الحزينة تمطر ، قبلك العنيفة

القبلة المنقوعة في المطر . إن شفقي مبلتان .

مبلتان بذكرياتهما ، وتنخرط القبلة في البكاء بسبب سماء رمادية رقيقة .

المطر يتساقط من حبك ، فيبلل ذاكرتي ،

ويستمر في التساقط . أما القبلة فتوغل في السقوط

ويستمر المطر الرمادي في التساقط .

الفالس :

أنت جميلة مثل حصاة ،

يا امرأتى الميتة !

يا امرأتى الحية ، أنت سعيدة مثل سفينة ا

إن هذه الأوركسترا التي تحرك
 همومى مثل طيش
 مثل طرفة أنيقة في ثرثرة عصرية ،
 إنها لا تدرى شيئاً عن سفح الراية السرية ،
 لا تدرى شيئاً عن الضحكة التي تند عن عظمة الصدر مثل هراوة ضخمة .
 بضعة أمواج من النخالة
 شئ من نشارة الخشب في العيون
 أو ربما على المعابد .
 أو ربما تزين شعر المرأة .
 «جونلات» تجرجر على الأرض مصنوعة من ذبول التماسيح ،
 بعض أسنة أو بسماث مصنوعة من محار سرطانات البحر .
 كل هاتيك الأشياء التي شوهدت كثيراً
 لا يمكن أن تأخذ أحداً على غرة .
 إن السيدات ينتظرن دورهن جالسات على دمعة ،
 وهن ينفين كآبتن بمروحة مشاكسة ،
 والسادة ، وقد هجرتهم مؤخرات النساء ،
 يحاولون جذب جميع الأنظار إلى شواربهم .
 ولكن الفالس يدور ،
 إنه شاطئ بلا موج ،
 إنه قعقة محارات بحرية ، وكعوب ، وزبد ، وأسنان صناعية .
 إنه وصول الأشياء المائجة المضطربة .
 صدور جذلى على صينية الأذرع الدوارة ،
 كعك شهى يساقط على الأكتاف الناعمة ،
 وهن يحط على المرء مرة أخرى ،
 قبله تؤخذ مفاجأة لحظة أن تتحول إلى حلوى غزل البنات ،
 كلمة «نم» عذبة من الزجاج المصبوغ باللون الأخضر .
 سكر ناعم مرشوش على الجباه

بكسب الكلمات المنمقة بياضاً بسيطاً
وتقصر الأيدي وتزداد استدارتها أكثر من ذي قبل
وتكرمش الفساتين كأنها أعشاب الحلفاء الحلوة .
البروس سحابات والموسيقى قطعة مطاط طويلة .
والذيول المصنوعة من الرصاص تكاد تلتق . والضجة
قد تحولت إلى أمواج من الدم داخل القلب ،
وإلى شراب أبيض له مذاق الذكريات أو المواعيد الغرامية .
إلى اللقاء ، إلى اللقاء يازمردتى ، يا أرجوانتى ، ياسرى ،
إلى اللقاء ، لقد حانت اللحظة الفورية وحلت مثل كرة هائلة ،
اللحظة الدقيقة للعرى تطأطئ رأسها
حين يشرع الشعر الناعم في اختراق الشفاه الفاحشة التي تدرى .
إنها اللحظة الفورية ، لحظة نطق الكلمة التي تنفجر
اللحظة التي تتحول فيها الفساتين إلى طيور ،
والنوافذ إلى صبيحات ،
والأضواء إلى صبيحة «النجدة ا» ،
أما القبلية التي كانت هناك (في الزاوية) بين فممين
فسوف تتحول إلى شوكة سمك
توزع الموت قائلة :
أحبك .

العجوز والشمس :

لقد عاش زماناً طويلاً
هناك كان العجوز يتكى على جذع شجرة ،
على جذع شجرة ضخمة ، ظل هكذا عدة آصال وقت الغروب .
ومررت هناك في تلك الساعة وتوقفت لأرقبه .
كان عجوزاً ، مغضن الوجه ، عيناه خايبتان حزبتان بغير تعبير .
كان يتكىء على الجذع وجاءته الشمس أولاً فراحت تقضم قدميه في رقة ،

ولبثت هكذا بضع لحظات كأنما قد جثمت عليه .
ثم صعدت ومضت تغمره ، وتكتسحه ، كأنما هي تجذبه بركة ،
وتمزجه بضوئها الشفيق .
أواه أيها الحى العجوز ، أيها المتحمل العجوز ! كم تلاشت !
كل الذكاء ، وتاريخ الحزن ، والتغضنات التى بقيت ،
وهزال البشرة المتآكلة ،
كم بليت ببطء ، وولت !
مثل صخرة تكسر عليها السيل الجارف شيئاً فشيئاً ،
فاستسلمت لحب رعدى ،
كان العجوز فى السكون ينمحي ببطء ، ويستسلم ببطء .
وشاهدت الشمس القوية تلتهمه رويداً رويداً وتحنو عليه بحب كبير
ثم سلمته للنوم
التهمة على هذا النحو شيئاً فشيئاً ، وراحت تذيبه قليلاً فى ضوءها
على هذا النحو من حين لآخر ،
مثل أم تضع طفلها على صدرها مرة أخرى بركة شديدة .
مررت هناك وشاهدت المنظر . ولكنى من حين لآخر لم ألك أرى
سوى أوهن البقايا . فلم يك ثمة إلا أضال زخرقة للوجود .
ماذا بقى حين صار العجوز المحبوب ، العجوز الحبيب ، ضوءاً
ثم غيبته شيئاً فشيئاً آخر أشعة للشمس ؟
مثل كثير مما فى الدنيا من أشياء أخرى خفية !

الحقيقة :

قلبي لا تكظمه الجدران ، ولكن تكظمه الظلال ،
فما هاتيك البسات فى هذى الظلال ؟
أى وحدة ترفع فى وجه الليل عذابها الذى لا يعرف القمر
ولا صيحاتها العالية ؟
من ذا الذى يعنى خفية بين أوراق الشجر ؟

الطيور؟ لا يحتمل . ولكنها ذكرى الطيور . فهل أنت إلا صدى .
 صدى لا غير ، ريش أشعث . نفاية حزينة ،
 شيء بليد ميت هنا في يدي ؟
 إن تقبيل الرماد ليس يشبه تقبيل الحب .
 وقضم غصن جاف يختلف أيما اختلاف
 ووضع هذه الشفاه الصقيلة
 على صدر قد يضيف تضخمه الكسول
 ألقاً إلى هذا العاج المتألق .
 إنه الشمس ، الشمس المتألقة !

* * *

لقد نحى الثوب جانباً - صار أثراً من آثار المدينة
 يحدث حفيفاً ولا يرحى منه نفع .
 إن الجسد يستلق متقدماً ، عارياً ، متدفقاً
 كنافورة تشعر عندها بالحياة المتوهجة
 في وسط الأغصان ، تحترق في الغابات الاستوائية ،
 ملقاة من فوق خط استواء .

* * *

اجرع ، اجرع عاطفة ظهيرة عنيدة
 تلقى بأنوارها حتى تبلغ الذروة وتلهبك إلى درجة الدوار
 بل تذيبك . أيها الموت الحى الجميل ،
 يا جمرات النهار ! يأيها الغابة العذراء ،
 يا من تُنهي حياتك في اللهب !

* * *

(المصادر)

- 1 — Hardie St. Martin, Ed. Roots And Wings. Harper & Row. N.Y., 1976.
 2 — Willis Barnstone, Ed. Modern European Poetry. A Bantam Book, N.Y.,
 1970.

شعر حديث من أفريقيا

ثمة وفرة هائلة في المؤلفات التي تعالج قضايا القارة الأفريقية جنوب الصحراء ، ولا سيما قضايا دولها المستقلة حديثاً ، ولكن هذه الوفرة تكاد تنحصر في السياسة والاقتصاد والتاريخ . أما الأدب فيبدو أنه لا يزال موضوعاً فرعياً لا يحظى بهذا الاهتمام الشديد الذي تحظى به الموضوعات الأخرى السابقة . والواقع أن الأدب في هذه المنطقة الواسعة من القارة خارج مجال لغتنا لن يحظى بما هو جدير به من اهتمامٍ مالم يتحرك الأفريقيون أنفسهم مبدعين ودارسين لنشر التراث الأفريقي - قديمه وحديثه - وتعريف العالم به ، حتى لا نظل على الدوام عالة على الأوربيين والأمريكيين فيما نكتب أو نقرأ عن آداب أفريقيا وراء الصحراء الكبرى ، خارج مجال العربية .

حقاً هناك بعض الجهود الأفريقية التي تبذل في هذا المجال ، ولكننا نريد لهذه الجهود أن تنمو وتوسع ، وأن تجد المساندة المادية ، وبخاصة من الحكومات الجديدة التي يوجهها ساسة عرفوا القلم ومارسوا الكتابة قبل أن يعرفوا المناصب الرسمية . ونخص بالذكر هنا مجلة أدت خدمات جليلة في نشر التراث الأفريقي والتعريف به وهي : مجلة *Presence Africaine* التي تصدر في باريس بالفرنسية والإنجليزية منذ عام ١٩٤٧ ، وهي حالياً نصف شهرية ، فضلاً عن الجهود الفردية ، وعلى رأسها ما قام به ليوبولد سنجور شاعر السنغال ورئيس جمهوريتها الذي نشر عدداً من الدراسات والمختارات للشعر والشعراء في أفريقيا جنوب الصحراء ، وأهمها مجموعته التي قدم لها جان بول سارتر ، وعنوانها : «منتخب للشعر الزنجي والملاجاشي الجديد» . فعن طريق هذه الجهود وغيرها نلاق وجه القارة الحقيقي الذي غاب عنا طويلاً ، نحن أبناء الشمال ، نتيجة لعهود السيطرة الاستعمارية والفواصل المصطنعة .

وليس معنى ذلك أننا نعادى الجهود التي يبذلها المستفرون الأوربيون والأمريكيون ، برغم ما يتخللها أحياناً من زيف وتجن ، ولكننا نحج وقد عادت الأرض إلى أصحابها أن يرتفع الصوت الوطني في التعبير عن كل قضاياها بدلاً من انصراف هذا التعبير - أو بعضه - إلى الصوت الأجنبي .

نقول ذلك تقديماً للحديث عن المجموعة الشعرية الجديدة : «شعر حديث من أفريقيا (٣٨)» .

Gerald Moore And Ulli Beier, Eds. Modern Poetry From Africa, A Penguin Book, (٣٨)
London, 1963.

وقد ظهرت ضمن « المكتبة الأفريقية » التي تصدرها سلسلة بنجوين الإنجليزية ، وتضم منتخبات أعدها وقدم لها جيزالدمور ، وأولى باير من أشعار ٢٩ شاعراً ينتمون لأربعة عشر قطراً أفريقياً ، فيما وراء الصحراء الكبرى . وهي على الترتيب : مدغشقر (رابع جزيرة في العالم من حيث المساحة) ، السنغال ، جامبيا (وهي محمية بريطانية تطل على المحيط الأطلسي) ، غانا ، نيجيريا ، الكونغو البلجيكي ، الكونغو الفرنسي ، جزر كاب فيرد (١٤ جزيرة بركانية تطل على الساحل الغربي لأفريقيا) ساوتومي (جزيرة بركانية صغيرة في خليج غينيا) ، أنجولا ، أفريقيا الجنوبية ، نياسالاند ، كينيا ، موزمبيق . .

وأهمية هذه المجموعة ترجع في نظري إلى عاملين :

الأول أنها أول مجموعة تصدر في الإنجليزية مشتملة على منتخبات منتقاة من اللغات الأوربية الثلاث التي فرضها المستعمرون على أفريقيا وهي : الفرنسية والإنجليزية والبرتغالية .

والآخر أن مقدميها وجامعيها من المستشرقين الأوربيين المعروفين الذين بذلوا جهوداً كبيرة في محيط الدراسات الأفريقية ، والأدبية والفنية منها بوجه خاص . فجيرالد مور إنجليزي استهوته أفريقيا ، فرحل إليها وعاش في نيجيريا مدرساً بمدارسها وجامعاتها . وهو عضو هيئة تحرير مجلة (أورفيوس الأسود) ، كما نشر في بلاده عدداً من الدراسات عن الأدب الأفريقي وكتاب نيجيريا كان آخرها كتابه القيم : (سبعة أدهاء من أفريقيا) الذي صدر عام ١٩٦٢ (٣٩) . أما أولى باير فألماني درس الأدب بإنجلترا ، ثم رحل إلى نيجيريا حيث يشارك زميله في التدريس بجامعة إبادان وفي تحرير مجلة (أورفيوس الأسود) . ومن مؤلفاته : شعر من يوروبا (١٩٥٩) ، الفن في نيجيريا (١٩٦٠) ، النحت في أفريقيا الغربية (١٩٦٢) .

وقد تصدرت المجموعة دراسة ذكية مركزة عن الشعر في هذه المناطق الواسعة من القارة انطلق فيها الكاتبان من نقطة لخصها صحفي وشاعر من جنوب أفريقيا - يدعى لويس نكوسي - في عبارة قال فيها :

« إن الوعي الأفريقي لا يبدأ في الحقيقة حين يصد المراء إذ يكشف أنه أسود ، وإنما حين يصد أيضاً إذ يكشف أنه ليس أبيض » .

ويتتبع الكاتبان هذه الحقيقة فيجدانها شائعة بعيدة الأثر تجدد صدى هائلاً في مواقف عديدة . فقد لجأت فرنسا في مستعمراتها إلى سياسة الإدماج والتدوين ، وغرست في ذهن الفرنسي الأفريقي - أو الأفريقي المرغم على الفرنسية - إن صح التعبير - فكرة تأسيس مجتمع أبيض

حضري ، يعد إعداداً تاماً للتغاضي عن لونه في سبيل أن يرتدى رداء الثقافة والدين والأخلاق والسلوك الذي تفرضه المدنية الغربية . فكل ما كان يتبغيه المستعمر هو أن ينسى الأفريقي المدمج أنه أسود !

غير أن هذه الفكرة لم تلبث أن لقيت إعراضاً وإنكاراً صارمين ، بل لقد أحدثت رد فعل عنيفاً في مجال الفكر والشعر على وجه التخصيص ، فيما عرف باسم نزعة « الزنوجة » التي ظهرت بعد الحرب الأولى في كتابات المفكرين والشعراء الأفريقيين والكوبيين . وفي ذلك يقول إيميه سيزير شاعر جزر المارتينيك : « إن السواد ليس غياباً وإنما هو رفض وإنكار » . ولقد وجدت هذه النزعة أرضاً خصبة في باريس لدى جماعات المثقفين الأفريقيين الذين رحلوا للتزود بالثقافة والعلم . وطغت على كثير من شعر سنجور ودافيد وبيراجو ديوب وشعراء الكونغو وغيرهم ممن يفكرون ويكتبون بالفرنسية . ومن ثمة يقول الكاتبان : إنه : « بدون شيء من فهمها - أي نزعة « الزنوجة » - في أهميتها التاريخية على الأقل - يستحيل أن نرى أي شكل من الأشكال الشعرية للقارة طوال السنوات العشرين الماضية » . ولقد سبق أن أوضح ليوبولد سنجور مفهوم هذه النزعة بقوله : إنها تنحصر في إرادة الوحدة الزنجية الروحية ، وتجميع الزنوج تحت راية المطلب الجماعي لاسترداد كرامتهم الإنسانية عن طريق التسلح بمفهوم الحضارة العالمية ذات الأساس الإنساني الشامل ، ونبذ الفكرة العنصرية .

لكن كيف تحقق هذا في الشعر؟

لقد شهدت باريس في العقد الرابع من هذا القرن نفراً من المثقفين الأفريقيين السود كان على رأسهم إيميه سيزيروليون داماس وليوبولد سنجور وهم الثلاثي الموهوب الذي حمل على كتفيه رسالة الشعر والزنوجة ، وكان ليون داماس شاعر غينيا الفرنسية أسبقهم إلى الظهور عام ١٩٣٧ بديوانه « الأصباغ » الذي أحرقه الفرنسيون فيما بعد ومنه :

« . . . أفلحت كراهيتي على هامش الثقافة ،

هامش النظريات ، هامش الكلام الفارغ ،

الذي حشونى به منذ مولدى ،

حتى بالرغم من أن كل ما في ،

كان يطمح في أن يكون زنجياً ،

على حين كانوا ينهون وطني أفريقيا . . . »

ثم ظهر سيزير بعد عامين ، وتبنى الدعوة إلى الزنوجة ، وعد أمير شعرائها . أما سنجور فقد

ظهر في تلك الأثناء بكفاية بيانية تبعث الشجن في نفس القارئ بدلا من أن تصدمه . وقد تأثر الثلاثة بالشعراء الفرنسيين الرمزيين والسيرباليين ، لكنهم أضافوا إليهم بساطة التكنيك وكثافة الصور .

وفي شعر سنجور تلاقى الزنوجة بأوسع معانيها ، إذ نجد : طابع التخريب الذي لحق بأفريقيا القديمة وثقافتها على يدى أوربا البيضاء ، وجفاف الغرب الحديث وحاجته إلى الصفات الأفريقية المكلمة ، وجمال المرأة الأفريقية الدافئ المزهو بنفسه ، والحب والفهم العميقين لكل ما هو عظيم وباق من مآثر الغرب ، بل نجد أيضاً حاجة الشاعر نفسه إلى أن يعيش في كلتا الثقافتين ، أو ما عناه هو بنفسه حين طلب أن يكون مزيجاً ثقافياً مولداً .

وكثير من هذه الخصائص يظهر في شعر باقى الشعراء الذين يكتبون بالفرنسية في السنغال ومدغشقر والكونغو بقيمه .

حتى إذا انتقلنا إلى الأقطار الأفريقية التي تتحدث باللغة الإنجليزية فإننا نصبح إزاء عالم آخر مختلف تماماً لا يعتد كثيراً بالزنوجة ، ولا يعانى منها . وفي ذلك يقول مقاليلى القصصى الناقد من أقصى الجنوب :

« في المجتمعات المتعددة الأجناس . . . لدينا الزنوجة مجرد بدعة ثقافية » ويعلل مور وباير ذلك بقولها : « لم تتبع بريطانيا قط سياسة الإدماج الثقافى . إذ تتميز بأنها لم يكن لها سياسة ثقافية على الإطلاق » ومن ثم لم يكن هناك ما يستحق المقاومة والاعتراض عاطفياً وذهنياً ، على عكس ما حدث في أفريقيا الفرنسية . وبرغم تحمس الكاتبين وتورطهما في إعفاء بريطانيا من تهمة الإفكار الثقافى للقارة فالواقع أن عدم اشتداد دعوة الزنوجة فى المستعمرات الإنجليزية لا يرجع إلى سماحة بريطانيا في مجال الثقافة بمقدار ما يرجع إلى عوامل أخرى لعل من أهمها : سطوة إرساليات التبشير الإنجليزية والأمريكية ، بالإضافة إلى سياسة بريطانيا - وأشدد هنا على وجود كلمة سياسة - نحو التوسع فى التعليم الابتدائى والمتوسط بالقدر الذى يكتفى إيجاد طبقة من صغار الموظفين والكتابة فحسب . ولذلك فإن الكاتبين سرعان ما يبدو اضطراب حكمها هذا حين يذكران أنه فى الوقت الذى كان فيه سنجور وزملاؤه ينشرون أشعارهم فى مجلات باريس الأدبية لم تكن غانا ونيجيريا تملكان من الشعر الجيد سوى القليل المتأثر بشعارات المبشرين وصلواتهم ، والقليل الآخر الذى ظهر فيما بعد فى غانا وكينيا ونيجيريا داعياً إلى توظيف الشعر سياسياً واجتماعياً وإيقاظ الشعور بالقومية . ومن ذلك ما يقوله شاعر كينيا جوموتيجا عن التدنيس الذى لحق بالأرض الأفريقية من جراء زراعة المحصولات الجديدة غير الأفريقية :

عادتنا قبرت وامتهنت .
 وكومت جانباً ، كما يكوم العشب ،
 الذى كان يتحرك فوقه الراقص
 لتزرع بدلاً منه المحصولات الأجنبية .
 ثم نمر نحن ، وعيوننا على الأرض ،
 خاضعين للأجنبي خضوع أراضينا !

وطبيعى أن يتأثر شعراء المستعمرات الإنجليزية ، كما يتأثر زملاؤهم السابقون بالتراث الفرنسى ابتداء من شكسبير إلى إزرا باوند وديلان توماس وأودن من المحدثين . ومن أبرز هؤلاء الشعراء الذين يكتبون اليوم بالإنجليزية : دى أنانج ووليامز فى غانا ، وولى شوينكا وأوكارا وفرانك إيجامو كويدى فى نيجيريا ومازيسى كوينينى فى جنوب أفريقيا .

ويشير الكاتبان بعد ذلك قضية « الروح الجماعية » فى الشعر الأفريقى وهى سمة سبق أن أشار إليها سنجور ، ويستشهدان برأى للناقد الألمانى يان هايتريان يقول فيه :
 « فى الشعر الأفريقى . . . نجد أن التعبير يكون دائماً فى خدمة المحتوى . وهو ليس مسألة تعبير عن الذات مطلقاً ؛ وإنما هو تعبير عن شىء . . . بل إن الشاعر الأفريقى لا ينشغل بطبيعته الداخلية وفرديته .

ويعارض الكاتبان هذا الرأى بقولها : إن سمة كهذه تميز كل الشعر الجيد فى أى مكان من العالم ، ثم يتساءلان :

« ألا يخاطب كل الشعراء البشرية ؟ » ويضيفان بأن شعراء أفريقيا يلحون على جماعية الروح الأفريقية ، ولا يتحدثون فى كل سطر عن كونهم سوداً مفاخرين بسوادهم ؛ وإنما على العكس نجد فى إنتاجهم نضجا وثقة يجعلانها مظهراً له .

أما الشعر فى أفريقيا البرتغالية فمن رأى الكاتبين أنه دون مستوى غيره من الشعر الأفريقى : فهو لا يتعدى فى مجموعته أن يكون صرخة حزن وضياح واضحة . ذلك لأن هذه الأقاليم لا تزال فى حالة اجتماعية وسياسية تخطتها معظم أقطار أفريقيا الأخرى منذ سنوات عديدة . ومن بين هؤلاء الدودو إسبريتو سانتو فى ساوتوميه وأجو ستينونيتو فى أنجولا وخوسيه كرافيرينا فى موزمبيق وأجورينا لى فونيسكا فى الكاب فيرد .

حقاً . . . لقد أبدى جان بول سارتر - قبل سنوات - رأيه فى الشعر الأفريقى والزنوجة ، فقال : إن الشعر الزنجى هو « الشعر الثورى الحقيقى فى عصرنا » وأن الزنوجة صوت لحظة تاريخية

من نوع خاص ، سجلت انطلاق الجنس الأسود في التعبير عن ثورته على الحكم الأبيض لكن «يان» يعارضه بقوله : إن الشعر الأفريقي الجديد ليس ثورياً على الإطلاق وإنما هو عود إلى التراث الصحيح المعتمد ، وإن الزنوجة - بغض النظر عن كونها لحظة تاريخية من نوع خاص - هي الأسلوب الذي ينبغي أن يكتب به كل الشعر الأفريقي .

ويعلق مور وباير على ذلك بقولها : إن سارتر كان على حق : ففي السنوات القليلة الماضية انضحت الدلائل على أن ينبوع الزنوجة أخذ في النضوب ، وأن عصرها الذهبي كان إبان العقد الخامس وأوائل السادس ، أما بعد ذلك فلم يعد سيزير وداماس وسنجور منتجين ؛ وإنما خفت أصواتهم ؛ وبالمثل لم ينشر بيراجو ديوب (الشاعر السنغالي) خلال عشرين عاماً سوى مجموعة هزيلة من الشعر ، ولقي دافيد ديوب (السنغال) مصرعه بعد حفنة من القصائد لا تدل على شيء كثير سوى الموهبة .

وفي الوقت نفسه انتقلت إمارة الشعر من شعراء السنغال إلى نيجيريا وغانا .
وفي ختام هذه الدراسة يرجو الكاتبان أن تقنع هذه المجموعة أشد المتشككين بأن الشعر الأفريقي ليس موجوداً فحسب ، وإنما هو من أكثر الأشعار - مما يكتب اليوم في أي مكان من العالم - أصالة وقدرة على التحريك والإثارة .

* * *

ثم يأتي بعد ذلك دور النماذج الشعرية التي تربو على مائدة قصيدة نقتطف منها ثلاث قصائد مختلفة من اللغات الثلاث الأوربية وهي الفرنسية والإنجليزية والبرتغالية . وأولها للشاعر ليوبولد سنجور وعنوانها :

الطوطم :

« لا بد أن أخفيه في أعماق شراييني ،

سلفي ذلك الذي ضرب مخبأه العاصف

بالبرق والرعد

حامى حماي الحيوان ، لا بد أن أخفيه

حتى لا أحطم العار :

فهو دمي الخالص الذي يطالني بالوفاء

إذ يحمي زهوى العارى

من نفسى ومن تقريع الأجناس

الأسعد حظاً

ويلاحظ أن الطوطم هنا ذو دلالة كبيرة بالنسبة للشعوب الأفريقية فيما وراء الصحراء الكبرى ؛ فكل قبيلة تتخذ شعاراً أو رمزاً لها من الحيوان تحله في منزلة أحد أفرادها ، فكأن القصيدة في النهاية تعبير عن الاعتزاز بأفريقيا ومعتقداتها البدائية القديمة ، وتلك صفة من صفات النزعة الزنجية التي كان سنجور أحد عمدتها .
أما ثانية هذه القصائد فهي للشاعر الكيني جون مبيتى الذى يكتب بالإنجليزية وعنوانها :

ناطحات سحاب نيويورك :

كانت أشعة الشمس الصفراء الواهنة المبعثرة

تتسلل إلى الأنسجة الغائمة

فتغطيها بطبقة من الشمع الشفاف .

حتى إذا أنهت الأشعة المتعرجة النهار

سعلت مداخن نيويورك

المعجونة بالدخان

وهى تنظر إلى أسفل بأبراج مخنية

ثم تقيأت دموعاً حزينة

من الدخان الأسود .

وأما القصيدة الأخيرة فهي للشاعر أجويتا لدوفونيسكا من جزر الكاب فيرد ، ويكتب

بالبرتغالية ، وعنوان القصيدة :

حانة على البحر :

وميض بعيد

وفنار يبصق الضوء

في وجه الليل الأسود

كل شيء ملهى ومشتاق .

والرياح ومن خلفها الأمواج

تهز الحانة هزاً
والحانة سفينة راسية .

* * *

الحب ولهان ووحشى
وسط المدى المشرعة
والانفلات من أحضان عاهرة

* * *

وفوق الهواء تتصاعد ألوان اليأس
على هيئة أورام كثيفة من الدخان
الزجاجات والكئوس والزجاجات ...
- أوه ! إن البحار ظمآن ...

* * *

والوشم المنقوش على الجلد
ينبئ عن الألم والتظاهر بالشجاعة
اللذين تنضح بهما المغامرات في الموانئ !

* *

رجال من كل جنس ،
رجال بلا وطن أو اسم
- مجرد رجال بحر
صوتهم ملح وريح
وعيونهم التي لا يغشاها السحاب
تنعكس عليها السفن ..

* * *

السأم والحنين يظهران
تأوكهما غلايين قديمة معمرة ...
يظهران ثم يختفيان
مترنحين مع السكر .

أوراق اللعب والموائد والمقاعد ،
 الزجاجات والكؤوس والزجاجات
 ووجه مدير الحانة
 يشير قديم المعارك والثارات .
 وكل شيء حافل بالخطيئة
 وكل شيء حافل بالنوم
 وكل شيء حافل بالبحر!

هذه القصائد الثلاث - على قصرها - توضح لنا كثيراً من سمات الشعر الحديث في أفريقيا .
 ولئن كنا نعيب على هذه المجموعة صدورها عن المفهوم الاستفراق المتخلف الذي يعزل شمالي
 القارة عن جنوبيها عزلاً تاماً ، ويعتبر أفريقيا هي الجزء الذي جنوب الصحراء الكبرى ، ولئن كنا
 نعيب عليها أيضاً مرورها مر الكرام على أثر الاستعمار البريطاني في الثقافة الأفريقية - إنها تعد مع
 ذلك وثيقة هامة تدمغ كل متجن على الشعر في قارتنا ، وتؤكد في الوقت نفسه أنه ليس بالخبز
 وحده يحيا الإنسان في هذه المناطق الواسعة من القارة جنوب الصحراء الكبرى . . . خارج مجال
 اللغة العربية .

قصائد أمريكية معاصرة

ما الشعر الأمريكي ؟

سؤال طرحه شاعر وناقد معروف هو م . روزنتال أستاذ الأدب بجامعة نيويورك في مستهل دراسة له نشرتها مجلة « دIALOGUE »^(٤٠) وأجاب عنه بأبيات من قصيدة للشاعر لويس سيمبسون بعنوان « الشعر الأمريكي » قال فيها :

أياً كان فلا بد أن يكون له

معدة تستطيع أن تهضم

المطاط والفحم واليورانيوم

والأقار والأشعار .

وهو مثل سمك القرش

قد تجد بداخله « فردة » حذاء !

إنه لا بد أن يعوم

في الصحراء أميلاً ،

وهو يصرخ صرخات تكاد تكون إنسانية .

وليست هذه حال الشعر الأمريكي اليوم فحسب ، ولكنها حاله منذ أيام رائده الكبير والت ويتان في القرن الماضي : فقد درج هذا الشعر على التجريب وارتياح الأراضي الجديدة ، وكان في معظمه باحثاً عن الرى في المهجير أو الدفء في الصقيع ، زلاً جثاً إلى الإنسان في النهاية . وقصة الشعر الأمريكي المعاصر هي نفسها حلقة من حلقات ذلك التجريب والارتياح . وكان التيار السائد في هذا الشعر منذ العشرينيات هو تيار « الحداثة » الذى نشأ متأثراً بالشعر الإنجليزي ولا سيما عند جون دون وييتس وإليوت . ولكن الستينيات ما لبثت أن شهدت تياراً آخر سمي تيار « ما بعد الحداثة » الذى نشأ هذه المرة متأثراً بما تجمع للشعر الأمريكي نفسه من تقاليد أرساها شعراء من أمثال ويتان وهوبكنز وكارلوس ويليامز وإزرا باوند .

M.L. Rosenthal: American Poetry To- Day, Dialogue, Washington, 1975. Vol. 8. (٤٠)
No. 2, PP 116-126.

هذان التياران - كما هو واضح من طابعهما الفضفاض - جمعا تحت مظلتيهما شعراء هذا القرن ، ولكن التيار الأخير تميز بكل ما فى أمريكا من تنوع وتكاثر وتباين ، وضم تحت مظلته عدداً من الخصائص المشتركة ، وظل سائداً ومؤثراً حتى اليوم . ولكننا نستطيع - فى محاولة لفهمه على الأقل - أن نجمل خصائصه فيما يلى :

* الارتباط الشديد ، أو قل الالتصاق بالحياة اليومية من حيث هى مصدر للتنوع فى التجربة والخبرة الذاتية والعامية على السواء .

* الانفتاح على الشعر العالمى وبعض الفلسفات والديانات الشرقية مثل الهندوسية والبوذية والزينية (اليابانية) وغيرها .

* استغلال إمكانات اللغة إلى أقصى حد برغم ارتباط هذه اللغة نفسها بلغة الحياة اليومية ، ولكن يبقى لكل شاعر أن يكشف بنفسه المناطق التى هى أكثر حساسية فى اللغة .
* العودة إلى الذات من حيث هى مرآة تنعكس عليها ظواهر الحياة وتراكماتها .
ويعبر الشاعر عن ذاته بأدوات مثل : الاستبطان والاعتراف والإسقاط والأحلام .

* * *

يقول والت ويتان الذى خرج من عباءته تيار ما بعد الحدائة :

إنى شاعر الجسد

وأنا شاعر الروح . . .

. . . أيها الولد الضال ،

لقد أعطيتنى الحب -

ولهذا سأعطيك الحب ،

حباً عاطفياً لا يعرف الكلام !

ويقول آلان جيتزبرج مؤسس جماعة شعراء ألبينتنكس التى سادت فى الستينيات ، يقول فى

قصيدة بعنوان « سوبرماركت فى كاليفورنيا » هذا نصها كاملاً :

يا للخواطر التى عندى عنك الليلة

يا والت ويتان ،

فقد رحت أمشى فى الشوارع الجانبية

تحت الأشجار

مصدع الرأس

واعياً بنفسى

أنظر إلى القمر وقد صار بدرأ .

وفى تعبى الجوعان ، وبجثى عن الصور الشعرية ،

دخلت السوبرماركت المضاء بالنيون

الذى يبيع الفواكه ، وأنا أحلم

بما عندك من قوائم المشتريات

ياله من خوخ . ويالها من ظلال ناقصة !

إن أسراً بأكملها تشتري بالليل !

إن أجنحة الحبل وممراته غاصة بالأزواج !

والزوجات يتعلقن بثار الأجاص ، والأطفال ،

يتعلقون بجبات الطهاطم ! - وأنت يا جارثيا لوركا ،

ماذا كنت تفعل عند جناح البطيخ ؟

لقد رأيتك يا والى وبيآن ، رأيتك وقد تخلت

عن طفولتك ، وصرت شيخاً زرى المظهر وحيداً ،

تسكع بين اللحوم المعروضة فى الثلاجة وترمق

غلمان البقالة .

سمعتك تسأل كلاً منهم سؤالاً :

من الذى قطع شرائح الخنزير؟ ما ثمن الموز؟

هل أنت ملاكى؟

رحت أتبعك هنا وهناك ،

بين أرفف العلب المتألقة

ويتبعنى - فى خيالى - الشرطى السرى للمحل .

رحنا نمشى بخطوات واسعة فى الممرات المفتوحة ،

نمشى معاً ، وكل منا بداخل خرشوفة (وحيدة) رائعة المذاق ،

ونحصل على كل طعام شهى مثلج ، دون أن نمر بالصراف .

أين نحن ذاهبان يا والى وبيآن ؟

إن الأبواب تغلق بعد ساعة .

إلى أيّ طريق تتجه لحيتك الليلة ؟
 (إني ألمس ديوانك وأحلم بأوديسيانا
 في السوبرماركت وأحس بالبعث)
 هل سنمشى طوال الليل في شوارع مقفرة ؟
 إن الأشجار تضيف الظل فوق الظل ، والأضواء
 تنبعث من البيوت ، وكلانا سيجد نفسه وحيداً .
 هل نتمشى ونحن نعلم بأمرىكا الحب المفقودة
 وتخطى السيارات الزرقاء في الطرقات ،
 ونعود إلى كوخنا الصامت ؟
 أواه ! أيها الأب العزيز ، ياذا اللحية البيضاء ،
 يا معلم الشجاعة العجوز الوحيد ،
 أي أمريكا كانت لك حين كف خارون عن دفع قاربه
 ونزلت إلى ضفة يلفها الدخان ووقفت تراقب
 القارب وهو يختنق على مياه نهر ليتي السوداء^(٤١)

هذه القصيدة واحدة من قصائد جنزبرج الغاضبة ، ولعلها أقلها غضباً واحتجاجاً على الواقع
 الذي عاش فيه . وهو قد كتبها عام ١٩٥٥ إبان ازدهاره الشعري ، وقد استصرخ فيها شاعرين
 كبيرين : ویتان الأمريكى ولوركا الإسبانى ، وضمنها بعض رموز التراث الإغريقي مثل « خارون »
 المراكبى وهاديس أو جهنم فى الأساطير اليونانية ، و « ليتى » النهر المعروف فى جهنم الأسطورية
 هذه . وفيها إشارات إلى الوحدة والغربة والعزلة التى أحسها جيله ، ومع ذلك فالناس مقبلون على
 الاستهلاك والشراء برغم فقدان الحب والاتصال الإنسانى !

لقد ربط جنزبرج الشعر بالصلعكة وفلسفات الشرق والمخدرات وموسيقى الجاز ، وراح يقود
 فريقاً من الشعراء الشباب فى مطالع الخمسينيات ، ويتنقل بهم بين المقاهى والجامعات ، يقرءون
 الشعر ، ويستفتزون جمهوره بصور وأفكار جديدة وجريئة معاً ومنذ ذلك الحين ازداد إقبال
 الجامعات والمقاهى والمكتبات على القراءات والندوات الشعرية ، على الرغم من عدم ازدياد إقبال

Mark Strand, Ed. The Contemporary American Poets, A Meridian Book, New (٤١)
 American Library, N.Y. 1975, PP 90-91.

القاء على شراء دواوين الشعر . فما زالت الدواوين الجديدة تطبع بأرقام محدودة لا تتجاوز بضعة آلاف !

* * *

جامعة البيتكنس هذه واحدة من جامعات عديدة ظهرت ابتداء من الستينيات مثل : جامعة الأكاديميين ، جامعة الوجوه الشاحبة ، جامعة ذوى البشرة الحمراء ، جامعة السريين ، جامعة المحافظين ، وكثير غيرها . ولكن جامعة البيتكنس هى أهم وأشهر هذه الجامعات . . تأسست فى مدينة سان فرانسيسكو فى أقصى الغرب ، وجعلت من المدينة المطلة على المحيط الهادى مركزاً هاماً للشعر والشعراء مثل نيويورك المطلة على المحيط الأطلسى . وكان الهدف الأساسى للجامعة هو التحرر والدعوة إلى رفض المواضع الأمريكية القائمة دون التخلّى عن الأساس الهام لأى شعر ، وهو مناقضته للنثر . وبلغ بهم الرفض إلى حد تطبيقه على الملابس والهئية ، فكانوا يطلقون شعورهم ، ويستعملون الصنادل والملابس غير الأمريكية ! وقد أكسب أفراد هذه الجامعة الشعر الأمريكى بُعداً سياسياً تدرج فى تطرفه حتى صار رفضاً تاماً ، وهو بعد عبرت عنه الشاعرة أدريين ريتش بقولها :

إن اللحظة التى

يدخل فيها الشعور الجسد

لحظة سياسية

واللمسة نفسها سياسية

إنى أحلم أحياناً بأننا

نطفو على الماء

يداً فى يد ،

ونغرق دون ما فزع .

كذلك أكسب الشعراء الزوج هذا البعد السياسى نفسه حدة ونبرة عالية ، وقد ظهر بينهم فى السنوات الأخيرة عدد كبير من الشعراء أشهرهم ليروا جونز (ولد ١٩٢٤) الذى غير اسمه هذا واعتنق الإسلام منذ سنوات قلائل واختار اسماً مسلماً هو إمامو أميرى بركه ، وراح يكتب المسرحيات والقصائد بحمية كبيرة كلها احتجاج على المهانة التى يلقاها أبناء جلدته ، وقد نحا فى آخر دواوينه إلى الصوفية . والشعر الأسود فى رأى شاعر مثل دون لى (ولد ١٩٤٢) هو الشعر الذى يعكس التجربة السوداء ، ومن ثمة فهو أسود أولاً وهو شعر آخر ، ووظيفته اجتماعية !

ومع هذا التنوع الشديد يظل الشعر الأمريكي المعاصر هو فن تحويل الحقائق البسيطة والعادية في الحياة إلى فن وصور فنية ذات معنى ، وهذا ما عبرت عنه الشاعرة دنيس لفريتوف (ولدت ١٩٢٣) بقولها :

الحقيقة الرائعة تواجهنا
في كل سكنة وحركة ،
في كل هيئة وكرة حديدية ، وبيضة ،
وحصان أسود ، وظل وسحابة
من النسيم في الهواء
إنها تسكن قلوبنا المزدحمة
وحماماتنا المليئة بالبخار
والمطابخ المليئة بأشياء
تحت الإعداد
تسكن الشوارع العادية
وتقربني من بسمتك
لدرجة أننا نعرفك
أيتها الفرحة الخفيفة .

* * *

ولكن يظل السؤال قائماً : هل ثمة علاقة بين هذا الازدهار في الشعر وبين ذلك الطغيان المستمر للمادة والآلة ؟

الجواب : يبدو أن هناك تناسباً طردياً بين الاثنين . . كلما طغت المادة وسيطرت الآلة ازداد إلحاح الإنسان على الروح والوجدان . فليس بالخبز وحده يحيا الإنسان . . حتى في أمريكا !

* * *

وقد اخترت هنا ثلاث قصائد معاصرة تتجلى فيها خاصية تحويل الحقائق البسيطة والعادية في الحياة والوجود إلى شعر ذي صور وأخيلة ومعان .

صاحب هذه القصائد - مارك ستراند - شاعر معروف (ولد ١٩٣٤) وأستاذ جامعي معروف أيضاً بدراساته الأدبية ومختاراته الشعرية القيمة . وقد تولى - لعدة سنوات - أمر ما يسمى « ورشة الشعر » بجامعة أيوا (غربي أمريكا الأوسط) ، وهي « ورشة » تستحق التنويه : سمها

معملاً أو مصنِعاً أو مفرخاً ، فهمتها الأولى هي احتضان المواهب الشعرية من طلاب الجامعة ، وتغذيتها بالمناهج المناسبة ، حتى إذا أنهى الطالب الشاعر الموهوب دراسته في مرحلة البكالوريوس تطلع إلى مرحلة الدراسات العليا ، وهنا تتلقفه أيد خبيرة بالشعر تدوقاً ونقداً ، حتى إذا أراد أن يحصل على الماجستير بديوان من الشعر أمكنه ذلك دون أى التزامات سوى أن يكون شعره أصيلاً وواعداً . وما أكثر ما فرخت « ورشة الشعر » هذه شعراء موهوبين ابتداء من بول أنجل الذى نال الماجستير من جامعة أيوا عام ١٩٣٥ على ديوان شعره الأول ، إلى برت بلوم الذى نال الماجستير أيضاً عام ١٩٧٥ على ديوان من الشعر ، وهكذا !

ومارك ستراند شاعر مفتول العضلات ، أنيق ، وسيم ، عذب الحديث ، له ثلاثة دواوين من الشعر وثلاثة كتب في الدراسة والنقد . . شعره بسيط العبارة ، يحفل - كما سنرى - بأثرات عديدة من ثقافات متنوعة ، لعل على رأسها ثقافات الشرق ، ولا سيما الشرق الأقصى . وشعره أيضاً يسرى فيه خيط من الدراما ، ولكنها دراما الذات إذا صح التعبير : أى الدراما التى تصطرع فيها النوازع بالنوازع ، ويسيطر على قاموسها التكرار أو ما يشبه التكرار ، فى الصورة واللفظ معاً . كما أنه يخلو من التعقيدات والحيل فى اللفظ والصورة ؛ مما يحفل به الشعر الحديث - لا المعاصر وحده - فى عالم اليوم .

حياتى :

دمية جسمى الضخمة

ترفض أن تنهض .

فأنا لعبة النساء .

* * *

كانت أمى

تسندنى إلى صدرها كى ترانى صديقاتها ،

وتقول : « تكلم . . تكلم »

وكنت أحرك شفتى

ولكن الكلمات لم تكن تخرج .

* * *

كانت زوجتى

تنزلى من على الرف
أرقد بين ذراعيها ، تهمس لى :
« نحن نعانى من مرض الذات »
ولكنى لا أنبس بكلمة .

* * *

أما الآن
فإن ابنتى تعطينى « بزازة » من البلاستيك
مملوءة بالماء ، وتقول :
« أنت طفلى الحقيقى ! »

* * *

يا للطفل المسكين !
إنى أنظر فى مرايا عينيها البنية اللون
فأرى ذاتى .

ماتى

... الحزن ، لاشك ، والاضطراب ،
وتجمع الأقارب عند طرف المقبرة
يتحدثون عن الخراب ، والطقس يزداد كآبة ،
والمطر يجرى فى أعمدة مبهمة خارج الشاطئ .

* * *

هذه هى جزيرة الأمير إدوارد^(٤٢)
لقد جئت إلى مسقط رأسى كى أعلن عن موتى .
كنت أقول : إنى سأعدو إلى البحر عدواً
ولأنظر خلئى ؛
لأن الناس كانوا فى شدة الغضب .

* * *

(٤٢) فى شرق كندا .

أبلغتهم محاولات الانتحار التي قمت بها في الماضي
وكيف جوعت نفسي حتى أصل إلى حجم لوسيل^(٤٣)
التي أحببتها ؛ كى أسكن في الفراغ البارد
الذي كان قد سكنه جسدها .
وإذ ذاك ذهلوا

* * *

مضيت أتحدث عن الوقت
الذي غطست فيه على شكل قوس
لقد امتلأ بضياء شمس الوداع
أما أنا فقد سقطت بين فخدى البحر
ورأسى على كتفى

* * *

وذات مرة
جلست عارياً في الثلج ویدی تسدد مسدساً
بين عيني ،
ولما أطلقته ترعرع رأسى ودبت فيه الحياه ،
وسرعان ما تركونى وحيداً .

* * *

والآن ، هأنذا أرقد في النعش
الذى صنعته يدي ، والجو آخذ في السوء
والندابون يهزون رعوسهم
غير مصدقين أن الكتاب يموتون ،
وكأنما لم يكن على أن أكون كاتباً ،
ولا كان على أن أموت !

(روبرت ستراند ١٩٠٨ - ١٩٦٨)

١ - الجسد الخاوى :

كانت اليدان يديك ، والذراعان ذراعيك ،

ولكنك لم تكن موجوداً

كانت العينان عينيك ، ولكنها كانتا مغلقتين لا تفتحان .

كانت الشمس البعيدة موجودة

وكان القمر الذى لا يتحرك على كتف التل الأبيض موجوداً .

كانت الريح التى تهب على حوض نهر بدفورد موجودة .

كان ضوء الشتاء الأخضر الباهت موجوداً .

كان فكك موجوداً .

ولكنك لم تكن موجوداً .

وعندما كان أحد يتكلم لم يكن ثمة جواب .

وكانت السحب فى الهواء الأعمى تهبط

وتدفن ظل البنائيات على الماء .

وكان الماء صامتاً .

وكانت طيور الماء تحملق

وفى معاصم الآخرين دارت

السنون والساعات التى لن تجدك .

لم يكن ثمة ألم . فقد ولى الألم

لم تكن ثمة أسرار لم يكن ثمة ما يقال .

فقد نثر الظل رماده .

كان الجسد جسديك ، ولكنك لم تكن موجوداً .

كان الهواء يرتعش على جلده .

وكان الظلام يقبع فى عينيه

ولكنك لم تكن موجوداً .

٢- إجابات :

لماذا رحلت ؟

لأن البيت كان بارداً .

لماذا رحلت ؟

لأن هذا ما كنت أفعله دائماً بين غروب الشمس وشرقها .

ماذا ارتديت ؟

ارتديت حلة زرقاء وقيصاً أبيض ، وربطة عنق صفراء ، وجوارب صفراء .

ماذا ارتديت ؟

لم أرتد شيئاً ، التحفت بتلفيحة من الألم أذفأتني .

مع من نمت ؟

كنت أنام كل ليلة مع امرأة مختلفة .

مع من نمت ؟

نمت وحيداً . كنت دائماً أنام وحيداً .

لماذا كذبت على ؟

كنت أظن دائماً أنني أقول الحق .

لماذا كذبت على ؟

لأن الحق لا يكذب كأي شيء آخر ، وأنا أحب الحق .

لماذا تمضى ؟

لأن كل شيء لم يعد يعنى الكثير بالنسبة لى .

لماذا تمضى ؟

لست أدري . لم أدر قط من قبل .

كم من الزمن سأنتظرك ؟

لا تتظرنى ، إني متعب وأريد أن أرقد .

هل أنت متعب وتريد أن ترقد ؟

أجل ، إني متعب ، وأريد أن أرقد .

٣ - احتضارك :

ما استطاع شيء أن يوقفك .
 لا اليوم المفضل ، ولا اليوم الهادئ ، ولا اهتزاز الماء في المحيط .
 ومضيت تحتضر .
 لا الأشجار التي كنت تمشي تحتها ،
 ولا الأشجار التي ظللتك ،
 ولا الطيب الذي حذرك ، الطيب الشاب الأسمر الذي أنقذك مرة .
 ومضيت تحتضر .
 ما استطاع شيء أن يوقفك .
 لا ابنك ، ولا ابنتك التي كانت تطعمك والتي جعلتك طفلاً من جديد .
 ولا ابنك الذي كان يظن أنك ستعيش إلى الأبد .
 ولا الريح التي كانت تهز ياقة سترتك .
 ولا السكون الذي وهب نفسه لحركتك .
 ولا حذاؤك الذي ازداد ثقلاً . !
 ولا عيناك اللتان رفضتا النظر إلى الأمام .
 ما استطاع شيء أن يوقفك !
 جلست في غرفتك ورحت تحديق في المدينة .
 ومضيت تحتضر .
 ذهبت إلى العمل ، وسمحت للبرد باختراق ملابسك .
 سمحت للدم بالانسياب في جواربك .
 واستحال وجهك أبيض .
 وانشرح صوتك فصار صوتين .
 واستندت إلى عصاك .
 وما استطاع شيء أن يوقفك !
 لا أصدقاؤك الذين كانوا يبذلون لك النصح .
 ولا ابنك ، ولا ابنتك التي راحت تراقبك وأنت تتضاءل .

ولا التعب الذى عاش فى تنهداتك .

ولا رثائك اللتان كانتا تمتلئان بالماء .

ولا أكمامك التى حملت ألم ذراعيك .

ما استطاع شىء أن يوقفك !

ومضيت تحتضر .

عندما كنت تلعب مع الأطفال كنت تحتضر .

عندما كنت تجلس لتأكل ،

وعندما كنت تستيقظ فى الليل ، وعيناك مبللتان بالدمع ،

ودماؤك تنتحب ،

كنت تحتضر .

ما استطاع شىء أن يوقفك .

لا الماضى .

ولا المستقبل بطقسه الجميل .

ولا المنظر الذى تطل عليه نافذتك ، منظر المقبرة .

ولا المدينة ، ولا المدينة الرهيبه بأنيبها الخشبية .

ولا الهزيمة . ولا النجاح .

لم تفعل شيئاً سوى أنك مضيت تحتضر .

وضعت ساعتك على أذنك ، أحسنت بأنك تتزلق ،

رقدت على السرير ، وثبتت ذراعيك على صدرك ،

ورحت تحلم بالعالم خلواً منك بالفضاء الذى تحت الأشجار ،

بالفضاء الذى فى غرفتك ، بالفضاء الذى سيخلو الآن منك ،

ومضيت تحتضر .

ما استطاع شىء أن يوقفك !

لا تنفسك ، ولا حياتك ،

لا الحياة التى كنت تريدها ،

ولا الحياة التى عشتها ،

ما استطاع شىء أن يوقفك !

٤ - ظلك :

ظلك موجود ،
 أعادته الأماكن التي طرقتها ،
 أعادته ممرات الملجأ ومروجه العارية .
 أعاده ملجأ باعة الصحف .
 أعادته شوارع نيويورك كما أعادته شوارع مونتريال .
 أعادته الزنانات في سجن بيلم^(٤٤) حيث كانت السحالي تنفض على البعوض .
 أعادته شوارع ماناوس^(٤٥) المظلمة وشوارع ريو^(٤٦) الرطبة .
 أعادته مدينة المكسيك التي كنت تريد أن تتركه فيها .
 أعادته مدينة هاليفاكس^(٤٧) التي تحلص منك ميناؤها .
 ظلك موجود .
 عندما رحلت طواك الماء ، دفعت قرقرة الماء البيضاء ظلك إلى أسفل ،
 ولكنك حين وصلت ظهر ظلك ليحييك .
 كان ظلك موجوداً .
 رفعته عنك الممرات التي ولجتها وأعادته عندما اختفيت .
 كان ظلك موجوداً .
 حتى حين نسيت ظلك وجدته ، فقد كان معك .
 ذات مرة في الريف غطى ظل شجرة ظلك ولم تظهر .
 ذات مرة في الريف ظننت أن ظلك غطى عليه شخص آخر .
 ولم ينيس ظلك بكلمة .
 ملابسك حملت بداخلها ظلك ، وحين خلعتها انتشر ظلك مثل ظلام
 ماضيك .

(٤٤) سجن من سجون البرازيل .

(٤٥) مدينة صغيرة في البرازيل حيث عاش الأب فدي .

(٤٦) مدينة ريو دي جانيرو البرازيلية .

(٤٧) في كندا .

وعاد إليك ظلك ، كلماتك التي طفت كالأوراق في هواء مفقود ، في مكان .
 ثمة حجارة في البحر لم يرها أحد .
 كان أصدقاؤك يعيدون إليك ظلك .
 كان أعداؤك يعيدونه ، ويقولون : إنه ثقيل ، سوف يغطي قبرك .
 كانت زوجك تأخذ ظلك وتقول : إنها ستحفظه ،
 ولكنها ماتت ووجدته أنت يجوارك على الفراش .
 كنت تكره الشمس ، لأنها تأخذ ظلك في الصباح ، وفي الليل تعيده ،
 دون أن يستعمله أو يسه أحد .
 كان الليل رائعا ، لأنه كان ظلك ، وكنت ضحماً وأنت تحيط بالقمر .
 كان الشتاء يأخذ ظلك الذي يرقد على الثلج كالعباءة الطويلة ،
 ثم يعيده مع تنفسك .
 عندما مت نام ظلك عند فم المدفأة ، وأكل الرماد خبزاً .
 كان يتهلل فرحاً بين الأطلال .
 كان يراقب والآخرون نيام .
 كان يضوى مثل بللورة بين المقابر .
 كان يشكل نفسه مثل الهواء .
 كان يريد أن يكون الثلج على الماء .
 كان يريد أن يكون عدماً ، ولكن ذلك من المحال .
 جاء إلى بيتي ،
 حط على كتفي .
 ظلك هو ظلك . هكذا قلت له ، قلت : إنه ظلك .
 لقد حملته معي أطول مما ينبغي وهأنذا أعيده .

٥ - البكاء :

إنهن يبكين عليك .
 حين تستيقظ في منتصف الليل ، ويتلأأ الندى على حجر وجنتيك ،
 يبكين عليك .

إنهن يسحبنك ويعدنك إلى البيت الخاوى .
 إنهن يحملن المقاعد والموائد إلى الداخل .
 ويجلسنك ويعلمنك كيف تتنفس .
 ولكن تنفسك يحرق ،
 يحرق النعش ، ثم يسقط الرماد مثل نور الشمس .
 إنهن يعطينك كتاباً ، ويطلبن منك أن تقرأ .
 إنهن يصغين وعيونهن تترقق بالدموع .
 إن النساء يربتن على أصابعك .
 ويسوين الشعر الأصفر داخل شعرك .
 ويزلن الجليد من على ذقنك .
 ويدلكن فخذيك .
 ويلبسنك فاخر الثياب .
 ويدعكن يديك ، كى تحتفظا بدفئتها .
 إنهن يطعمنك ، يعطينك المال .
 إنهن يركعن ويتوسلن إليك ألا تموت .
 وحين تستيقظ فى منتصف الليل يبكين عليك .
 إنهن يغلقن عيونهن ، ولا يكففن عن الهمس باسمك .
 ولكنهن لا يستطعن سحب النور المدفون فى عروقك .
 لا يستطعن بلوغ أحلامك .
 أيها الرجل العجوز ، لامفر .
 لاجدوى من أن تستيقظ ،
 فهن يبكين عليك ، وهذا أقصى ما يستطعن !

٦- العام الجديد :

أقبل الشتاء ، وحل العام الجديد .
 لأحد يعرفك .
 فبعيداً عن النجوم ، عن مطر النور ، ترقد فى الجو الحجري .

لا خيط يعيدك .
 فأصدقاؤك ينعمون في الظلام من المتعة ، ولا يستطيعون تذكرك .
 لا أحد يعرفك ، أنت جار العدم .
 لست ترى المطر يسقط ، فالرجل يمشى بعيداً ،
 والرياح الموحلة تقذف رمادها على المدينة .
 لست ترى الشمس تجرجر القمر كصدى لها .
 لست ترى القلب الجريح يحترق ، وجاجم الأبرياء تتحول إلى دخان .
 لست ترى الندوب على قلوب الكثيرين ، ولا العيون التي انطفأ فيها النور .
 لقد انتهى الأمر . . أقبل الشتاء وحل العام الجديد .
 إن ضعاف القلوب يجرون جلودهم إلى السماء ،
 واليائسون يعانون من البرد مع أولئك الذين لا يملكون شيئاً يخفونه .
 لقد انتهى الأمر ولأحد يعرفك .
 ثمة ضوء نجم يتحرك على الماء الأسود .
 ثمة حجارة في البحر لم يرها أحد .
 ثمة شاطئ وأناس ينتظرون .
 ولكن شيئاً لا يعود ،
 لأن الأمر قد انتهى .
 لأن صمتاً حل محل اسم .
 لأن الشتاء أقبل والعام الجديد حل . (٤٨)

رقم الإيداع	١٩٨٠ / ٣٢١١
الترقيم الدولي - ٤ - ٤٦ - ٧٣٣٠ - ٢٤٧ - ١٧٧	ISBN
١ / ٧٩ / ١٨٣	

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)